مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة



إتجاهات المسرح المعاصر

الصورة الإبداعية

الكتاب الثاني

أحمد زكى

للطفل ـ للشاب ـ للأسرة

جمعية الرعاية المتكاملة

إهـــــــداء 2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

إتجاهات المسرح المعاصر

الكتاب الثانى

دراسات فى الصورة الإبداعية

أحمد زكى



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقديم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة **سوزان مبارك** فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع **«بمكتبة الأسرة»** التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال **مكتبة الأسرة** بسلاسلها المختلفة

٣١١٣ عنوانًا فى مختلف فروع المعرفة، طَبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموع الكُتّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتبًا كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمَّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

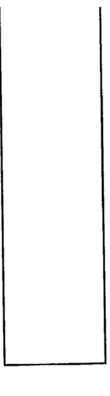
ناصر الأنصارى

القاهرة
مايو ٢٠٠٥

الإهـداء

إلى فريال زوجتى، اعترافا بفضلها وحفزها لى عـلى المزيد من الكتابة فى علـوم المسرح، هذا الفن وإبداعاته المتغيـرة: أمـس واليوم وإلـى الأبـد.

أحمد زكي



الباب الأول

النظرة الفلسفية

النظرة الفلسفية تتناول إبداعية المخرج وآفاقها القريبة والبعيدة، واختلافات عمليات التفسير وأبعادها وظهور العمليات الدراماتيرجية المساعدة، وكلها من إفرازات القرن العشرين.. والتفسير له أشكاله الإجمالية واللحظية. وأما الأسلوب فله مقوماته وجمالياته وعلاقته بالتاريخ. وهناك بعد ذلك اتجاهات العصر الفكرية والسياسية التى تثرى - من قريب ومن بعيد - دلالات النص فى تطوراتها مع الأحداث والصراعات القومية والعرقية. وفوق كل هذا تفجرت إرهاصات كُتاب عصرنا لتقدم أشكالا أماط اللثام عنها نقاد الفن المسرحى، فعدنا نكشف ونكتشف جذور المسرح الأصيلة فى كل زمان وكل مكان. وكم من بحث أو مقال تناول بعض مسرحيات شكسبير ليقول لنا هذا هو نفس العبث الذى جاءنا به «بيكيت»، وهذه هى السياسة التى صنع مثلها «بريشت» فى مسرحه. وهذا على صعيد الكتابة والتأليف. وعلى صعيد العرض المسرحى جاءت تدريبات «جروتوفسكى» أكثر حداثة وأبعد أثرا مما حققه استانسلافسكى فى مسرحه، وتظل مسيرة البحث والكشف التى لاتهمد حتى تتبين أن استانسلافسكى كان عملاقا، وكان عبقريا، ولم يكن مجرد أستاذ ومعلم.

الفصل الأول

على طريق الإخراج المسرحى المعاصر

على طريق الإخراج المسرحى المعاصر

الإخراج المسرحى المعاصر فن إبداع. ومخرجوا القمة يكرمون فى كل مكان فى شتى المجالات، وفى مختلف المناسبات. وبعضهم يتقاضى مرتبات مجزية، ونسباً عالية فى الأرباح لم يكن يصل إليها أقرانهم فى القرن الماضى. وكثير من الطلاب يدرسون أساتذتهم المخرجون ويقدمون أبحاثاً فى مناهجهم وأساليبهم ونظرياتهم على السواء.

وإذ يذكر ظهور الإخراج المسرحى فإنما يذكر كتاب «ظهور المخرج» The Emergence of the Director والذى حوى بين دفتيه قرابة خمسباً وعشرين قرنا، وقام بتحريره «هيلين كريك تشينوى» Helen Krich Chinoy . فحتى المائة سنة الماضية لم يكن الإخراج معروفا أو موصوفاً أو يدخل فى دائرة الفن المسرحى. وقليل ماكان مسجل عن طبيعة المسارح، والإخراج بشكل إجمالى. والمؤرخون الباحثون فى تفصيلات القرن الخامس قبل الميلاد فى المسرح الأثينى، أو فى المسرح العام البريطانى فى لندن فى القرن السادس عشر؛ مضطرون إلى التخمين والالتفاف حول أجزاء قليلة احتوت ـ بطريق الصدفة ـ بعضا من المعلومات.

ولم يكن المسرح بشكله الفيزيقى يعنى شيئا بالنسبة للنقاد والمؤرخين، ولم يهتموا بالممارسة المسرحية، بل كان شغلهم الشاغل التحليل الأدبى الحديث لا أكثر. وكان فن المسرح يدخل فى ركاب الأدب الدرامى، أو تفسير الشخصيات .

والإخراج فيما قبل القرن التاسع عشر لم يكن على مستوى الملاحظة، لأنه لم يكن هناك من يثر هذا. ولسنا نعنى أن المسرح كان يقوده أناس غير موهوبين، ولكن لأن فنانى المسرح وكذلك الجمهور لم يكونوا يهتمون باصالة الأقتراب الجديد ـ الذى هو اليوم سمة المخرج ـ وعلى العكس من ذلك طورت الفترات الدرامية المبكرة مجموعة من التقاليد التى اهتدى بها المخرج فى عمله، ولم يستطع أحد أن يعبث بهذه التقاليد المسرحية Stage Conventions بسهولة. وكان الشكل الأكثر بساطة والأعم فى الإخراج المسرحى هو قيام المؤلف باختيار الممثلين، إذ يقابلهم ويقرأ النص بصوت عالٍ تحريضا لهم على طريقة الأداء ويشرح لهم كيف ومتى وأين يتحركون على خشبة المسرح. وهذه البروفات المختصرة كانت تأخذ مكانها حتى تعد المسرحية للتمثيل والعرض. تخيل على سبيل المثال جدول البروفة المنتظرة لليلة العرض الأولى لهاملت عام ١٦٠١، وشكسبير يعرف تماما أى نوع من

المسرح سيقدم العرض (مسرح الجلوب) Globe مثلاً، ومانوع المناظر والأدوات التى تحت تصرفه (معظمها كان مستعملا منذ العصور الوسطى) ومن هم الممثلون للأدوار المختلفة (كانت معظم الأدوار مكتوبة لممثلين بعينهم) ومانوع أسلوب التمثيل الذى تتطلبه المسرحية (الأسلوب الذى يتبناه رجال «لورد تشيمبرلين Chamberlain (راعى وصاحب الفرقة). ولم تكن هناك بروفات مطولة لمناقشة التفسير لأن المؤلف يعرف سلفا هدف المسرحية، كما لم يكن هناك بروفات واسعة للتقنية لأن الممثلين يعرفون كيف يكون الأداء. والموسم الذى كان يحتوى على خمسين ليلة افتتاح لم يترك مساحة للتجريب.

ولهذا لم يكن غريبا أن قصّرت القرون التالية وحتى الآن فى ترك علامات تذكر عن موضوع الإخراج. ويبدو أنه من الصعب تحديد تاريخ دقيق عن بداية الإخراج الحديث ويمكن أن يكون منتصف القرن الماضى هو البداية المحتملة لتاريخ الإخراج. والمسرح التقليدى لسوفوكليس Sophocles، وشكسبير Shakespeare، وكالدرون Calderon وموليير Moliere لانستطيع أن نعتبره بدائيا. وليس ضروريا ان نحتذى تلك التقاليد المرتبطة به بعد أن أخذ المخرج الحديث وضعه ومكانه.

ماقبل تاريخ الإخراج

الإخراج المسرحى قبل عام ١٨٥٠ كان يتألف من توجيهات وتعليمات ثابتة. والمخرج الإغريقى كان يعرف «بالدايدسكالوس» Didaskalos أى المعلم. والتعليمات كانت تتضمن مجموعة قواعد وأهداف أساسية. والمخرج القديم كانت لديه وظيفة ولم يكن بحق مبدعًا. وكان عليه أن يباشر العمل طبقا لتنفيذ التعليمات. والمخرج القديم كان يتمتع بمهمة «التصحيح».

ونموذج المخرج قبل التاريخ قد يكون «سوفوكليس» Sophocles فى مسرح «أبولو» Appollo ، وشكسبير shakespear فى «الجلوب» Globe وموليير Moliele فى «القصر الملكى» وجوته» Goethe فى «ڤايمر» ومئات المخرجين غيرهم فى عواصم المسرح فى العالم قبل الأزمنة الحديثة. وهذا النموذج من المحتمل أن يكون المؤلف وإن لم يكن هو المؤلف فمن المحتمل أنه شخص كان يعرف مايريده المؤلف بالضبط كما كان يعرف المسرح والممثلين ويعرف كيف كان الدور يمثل وهكذا، كما كان يعرف كيف ينطق الكلام وكان يعرف نظام المناظر والملابس. ومع ذلك لم يحدث أن كتب اسمه فى (البروجرام)

وفى القرون الوسطى عرف هؤلاء بأنهم أساتذة اللعب Matres de Jeu وقد قاموا بتنظيم الحفل أكثر من خلق آثاره.

بداية العصر الحديث فى الاخراج

تطور الأخراج كفن مستقل من عملية تعليمية instructional process إلى عملية ابداعية. وهذا التطور التدريجى متصل بتغيرات متزامنة فى المجتمع والفلسفة وفنون أخرى وفدت قرابة الجزء الأخير من القرن ١٩ وإن كانت قد بدأت بناءها لمدة قرن تقريبا. أما الاسماء التى واكبت نفس الظروف فكانت داروين Darwin وفرويد Freud ونيتشه Nietzsche وكذلك ساكس مييننجن Saxe Meiningen وجوردون كريج Gordon Craig واستانسلافسكى Stanislavsky وكلهم من عباقرة رواد المخرجين.

أما جملة التغيير فى التفكير التى حلت قرابة نهاية القرن الماضى فقد أحاطت بالإطاحة بالنموذج الأعلى الذى كان قد تأسس منذ عهد أرسطو. قدرة الإنسان على اكتشاف الكون الذى اهتز بداءة على يد علماء الفلك، والذين قالوا إن الإنسان ليس مركز الوجود. أما الهجوم الذى قاده «داروين» Darwin فى نهاية القرن ١٩ والذى شرح ان الأنسان حيوان بيولوجى، ومأأضافه «فرويد» Freudمن أنه روحياً يعتبر حيوانا أيضا وأن مدركاته الحسية وأفعاله يحركها دوافع اللاوعى. أما نيتشه Nietzsche والفلاسفة الملحدون فقد برهنوا أن الإنسان اتخذ مكان الرب فى غيابه، أما أينزشتياين Einstein فقد مضى إلى إبعاد عجز الإنسان عن معرفة هويته الذاتية عن طريق شرح أن الطاقة والمادة هما ببساطة شكلان من نفس الجوهر، وإن الطاقة والمادة والزمن والحركة كانوا مرتبطين بنسبية محيرة.

هذه الأفكار حولت الإنسان من قاعدته العقلية إلى كون غير معروف وغاية فى الغرابة. والمبدأ غير المحدد، قانون الطبيعة الحديثة يقول أنه كلما اقتربنا أكثر من فحص أى شئ، كلما كانت فرصة التعرف عليه أقل. وبينما هذا المبدأ يشير إلى الجسميات الأصغر من الذرة حيث الضوء الضرورى الذى يسمح لرؤية «الألكترون» والذى لا يساعد على الرؤية أو الفهم إذ يمكن تطبيقها استعاريا كذلك. والعلم سلم بمطلب فهم الكون وحدد عمله لربط وتشريح الظاهرة.

وفلسفيا قادنا هذا إلى قبول عام للفينومولوجيا (علم الظاهرات) ـ الطريقة المتقدمة للنظر إلى الأشياء. وتتطلب الفينومولوجيا أن يتحقق الملاحظ أنه لايرى «الصورة كلية»، وأنه ليس هناك «صورة كلية» whole picture بصفة موضوعية، والظاهر أنه يعرف أنه ينظر إلى

ظاهرة فردية والتى تكون وجهة نظره. وليس هناك نظرة كونية أو تلخيص شامل يستمد من تركيبة ملاحظات فينومولوجية: وكما قال «كاموس» Camus «الظواهر لايمكن تجميعها».

والأثر على فنون التفكير فى الظاهرات أضحى كثيرا، وفى الفن التشكيلى أصبح دليلا لأول مرة فى «الإنطباعية» الفرنسية، وهو أسلوب أعطى هذا الإسم بعد عرضه فى عام ١٨٧٤ . وكان الأقتراب الجمالى الرئيسى للإنطباعيين هو التظاهرة على أساس أن عددا لايحصى له من الطرق تبعث على رؤية المشهد «كلود مونيه» Claude Monet ومحاولاته المتكررة رسم الزهور بالألوان المائية كى يرينا كم هى متنوعة عند تنقيتها تحت شروط ضوئية متعددة، وحالات الشعور للمشاهد والفنان. ومن الناحية الفنية Technically استهدف الانطباعيون عرض «ظواهر» اللون والضوء أكثر من مزجها والتى تظهر خلف شبكية العين. وقد رسموا طرطشات لا ساحات، ونقاط بدلا من الخطوط. وهذه الحركة الدقيقة وصلت إلى ذروتها مع تطور التنقيطية التى غطى فيه الخيش بآلاف من النقط الصغيرة من اللون لإعطاء أنطباعًا الا رد فعل للمشهد. إن الفنون المرئية قد وصلت إلى أبعد من مجرد الانطباعية حتى وصلنا إلى نقاط للإبداع الشمولى وليس للأعتماد على نماذج الأساتذة. واليوم لايوجد فى التصوير والنحت قاعدة أوتصحيح No Correctness.

وما أن تخلص المصورون من نماذج العقلية والتقليدية، فعل كذلك الشعراء، وفى نفس الوقت تقريبا.

تحرك المسرح فى نفس الأتجاه المماثل فى الفنون الأخرى وأن يكن أكثر محافظة وعلى اتساع، لأن المسرح مؤسسة تعاونية تتطلب أموالا كثيرة، ووقتاً وعمالة، والمصور الفنان قد يقرر العمل بألوان الزيت وأمتار القماش ثم يقرر التحول إلى العمل بالزنك والصفيح ولحام الحديد. ولكن مدير المسرح لايمكنه العمل فى معطيات العرض المسرحى بهذه البساطة. ومع كل ذلك فالمسرح فى العالم قد تحرك بالفعل، وكان محركوه الأوائل هم المخرجون.

المخرج الحديث كفنان

البراعم الأولى للمخرج الحديث تمثلت فى الرجال الذين أداروا المسارح اللندنية والأوربية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. وتعددت واجباتهم من خلال تطور المناظر التفصيلية للحاجة إلى احياءات التمثيل للمسرحيات القديمة.واستخدامات أجنحة خشبه المسرح والستائر، والعوارض، والمخابىء، اقتضت أن يقوم واحد لترتيب الأثاث، والممثلين خشية أن يصطدم هؤلاء الأخيرين بعضهم ببعض. وإحياء العروض المختلفة للكتّاب الموتى

أدت إلى تكليف واحدٍ ليشرح للممثلين ماتعنيه سطورهم وللتفاوض حول اختلافات آرائهم. وفي لندن كان هؤلاء المخرجون هم أيضا نجوم الممثلين. ومن ثم عرفوا بأسماء (الممثلون ـ المديرون) . Actor Managers وإذا كان ثمة هدف يسعى إليه الممثل المدير Actor - Manager، كان عليه أن يحقق وحدة صحيحة في أسلوب المناظر. وفي غياب الأرشادات الجمالية والفلسفية، كان الأختيار على موتيفة موحدة للأصالة التاريخية historical authenticity . وفي غضون القرن التاسع عشر قدم كل من «تشارلز كين» Charles Kean في انجلترا و«إدوين بوث» Eduwin Booth في أمريكا إحياءات شكسبيرية والتي حاولت خلق تفصيل دقيق للدنمارك في القرن الحادى عشر، أو روما مهد القياصرة. ولما كانت الصناعة في أوج عزتها، فقد انفقت أموال ميسرة للبحث التاريخي، مع ضمان المسؤلين لأصالة الملابس والمعدات وبرامج العروض التي كانت تصل إلى عشرين صفحة تتناول بالوصف بعض الأدوات المسرحية التي يحتويها العرض. وكان الممثلون المديرون مغرمون بنقل التفاسير الصحيحة للمسرحيات.

والممثل ـ المدير نجم أساساً واهتمامه كان كمال العرض؛ ومع ذلك فقد كانت نجوميته أشد تركيزاً. والممثلون المديرون تنحّوا عن الإخراج عندما تنحوا عن التمثيل. ولم يكن لديهم اهتمام في متابعة الإخراج كمشروع مستقل. وانتقل العمل الإخراجى إلى ممارسيه الذين استطاعوا أن يجلعوا منه فنا إبداعيا.

وحتى نتابع الإخراج منذ بدايته ننتقل إلى المانيا إلى حيث يعمل نبيل من النبلاء مع فرقته المسرحية، ويعرف عادة «بساكس مييننجن Saxe Mieningan واسمه الحقيقى جورج الثانى George II دوق مقاطعه ساكس مييننجن. وانتقل بأعماله إلى برلين عام ١٨٧٤ فى نفس العام الذى نقل «الانطباعية» Jmpressionism إلى باريس ـ نقل مايمكن أن نعتبره المعادل المسرحي ـ إلى بيرلين.

ولعل مايثير الاهتمام هو تصور الكمال الشامل للوحدات المساعدة التى نقلها مينجن ـ الذى لم يكن ممثلا ـ إلى خشبة المسرح ـ وفرقته كانت تتألف من مجموعة من الممثلين الذين شاركوا فى العمل كنجوم؛ كما شاركوا فى العمل فى أدوار صغيرة بطريق التناوب مع بعضهم البعض[1]. لقد برع فى إخراج مشاهد التجمعات ولم يكن ذلك قبل ليلة الافتتاح، كما كان فى الماضى ولكن كان ذلك على مستوى الأفراد فردا فردا وبكل

انتباه للأداء المطلوب. وعلى الرغم من أن المناظر كانت فى إطار الأصالة التاريخية فقد صممت لكى يستخدمها الممثلون بدلا من أن تكون ستارة خلفية لهم. أما الحركة فكانت انسيابية تشمل كل ممثل فى إطار العرض وليس فقط الشخصيات القيادية. ولما كان الممثل المدير قادراً على ترتيب أداء تجمعى Tableaux فقد ظلت هذه التبلوهات ثابتة جامدة. أما ساكس مينجن فقد خلق توازنا ديناميا عاليا أثبت وجوده لعروض مسرحية مستقبلا.

ومع اكتشافات ساكس مينجن Saxe Meningan اكتسب الإخراج المسرحى وجه الحداثة. وخطوة خطوة أكد المخرج أهميته وسلطته. وتحولت الأصالة التاريخية التى عرفها مينجن Meningan قوة وضعفا إلى شئ من الماضى. وشكلت الحركة الإخراجية فى بلدان أوربية مختلفة فناً دراميا حديثا.

وفى فرنسا مع بداية عام ١٨٨٧ أعلن أندريه أنطوان André Antoine عن مثاله «الطبيعية» Naturalism. ومن خلال روائع مسرحيات وفلسفات اميل زولا Enile Zola حاول انطوان Antaine ان يجعل مسرحه معملا لدراسة المجتمع. وحاول الممثلون الذين كانوا يتجشأون ويعطشون ويتثاءبون على خشبة المسرح إعادة خلق الحياة داخل منظر حقيقى. (كرسى ـ منضدة ـ سرير ـ سجادة.. إلخ) وفى عام ١٨٩٨ أسس استانسلافسكى» Stanislavski مسرح الفن ـ «الموخات» ومعناها بالعربية: طائر البحر» بالإعلان عن الطبيعية فى الأداء والإخراج محاولا أن يجعل منهما صورة جديدة وأكثر شاعرية.

وفى ألمانيا بدأت التعبيرية Expressionism موطئ قدمها وعكف المخرجون على الاتصال بالمعانى الروحية فى مسرحياتهم وكذا المناظر والأسلوب، والإخراج والنص.

فمثلا «فريتز ايرلر» Fritz Erler وكان بشيرا للتعبيرية فى عرضه «فاوست» Faust لجوته Goethes عام ١٩٠٨ استبدل المناظر القديمة بسواتر رمادية ضخمة أساساً تحولت إلى حُمرة عند دخول «مفيس توفوليس» Mephystopheles إشارة إلى زحف الآلام على وعى «فاوست» Faust. والتعبيرية فى المسرح شبيهة بنظيرتها فى فن التصوير. والتعبيرية تقر أساساً أن الوسط هو جزء من الرسالة وليس مجرد عربة محايدة للنقل.

وهكذا فإن حلول التعبيرية جعل المخرج على الأقل متكافأ مع المؤلف، كما يشير إلى أن الإخراج وإبداع المخرج كانا على مستوى الأهمية مثل النص على أقل تقدير. وعمليا يمكن القول بأن التيار الكلى للمسرح المعاصر بهذا المعنى هو تيار تعبيرى.

وفى كل أنحاء أوربا قام آدولف آبيا Adolphe Appia بتوسيع لوحة ألوان المخرج بثورة تصميماته واكتشافاته فى استخدام الضوء المسرحى. واقتصرت أهمية الإضاءة قبل ذلك فى عهد الممثل ـ المدير على أن تكون وظيفتها إضاءة الحدث على المسرح من ناحية ومن ناحية أخرى مساعدتها الجمهور فى البحث عن مقاعدهم. أما المؤثرات الضوئية فكانت: إضاءة ملونة لمعرفة الوقت، إضاءة مركزة، لخلق ضوء القمر وأضاءة خافتة للدلالة على وقت الليل. ولكن «آبيا» استطاع عن طريق اختراع التوهج الحرارى incandescenc اكتشاف قوة التأثير المسرحى للمركزات والظلال، والدغمسات، والإظلام، والضوء الخلفى.

وفى عام ١٩١١ انتشر اسم جوردون كريج Gordon Craig الذى يرتبط اسمه عادة «بآبيا» Appia والذى تدين أفكاره بالكثير لآبيا. فقد أعلن كريج فى كتابة «فن المسرح» The art of the theatre عن المخرج كفنان وكمبدع كامل للفن المسرحى. ولقد كان رأى «كريج» Craig صدمة لكل المعاصرين بإعلانه أن من حق المخرج رفض توجيهات المؤلف ووصف المنظر وغيرها من المواد المساعدة. وقرر أن المخرج له الحق كديكتاتور على كل جزئية من العرض وذلك حتى يتم فهم النظام فى المسرح.

وثبتت نهضة «كريج» Craig وأصبح القرن العشرين هو عصر المخرج: وأثر رجال مثل «ماكس رينهاردت» Max Reinhardt «وچاك كوبو» Jacques Copeau و«چان لوى بارو» Jean Lowis Barrault و«برتولد بريشت» Bertolt Brecht «وبيتر بروك» Peter Brook على المسرح تماما مثل المؤلف. وقد قدم المنظر «برتولد بريشت» أخراجا بالحس السياسى.

لقد ولى عصر المخرج ـ مدير المسرح directr/ Stage manoger كما أعلنت موسسة الكوميدى فرانسيز Comedie Francaise عام ١٩٣٧ قائمة باسماء المخرجين على برامجها المتساوين مع المؤلفين. وبهذا الأعلان يصبح هذا أول اعتراف بالمخرج وإن كان قد جاء متأخراً.

إن تعهد المخرج الجديد هو أن يعثر فى عرضه على ماهو متميز واستثنائى وعميق ومسرحى ومثير. باختصار أنه لابد أن يبدع.

على أن معظم المخرجين فى العالم يصرون على تغيير مناهجهم بكل حرية فى كل مسرحية يخرجونها، وفى تعاملهم مع ممثل جديد ومع كل اكتشاف وموهبة المخرج تتحدد فى ممارسة مسرحية أصيلة وحية، مستعينا بالتقنية والخيال الإبداعى.

الفصل الثاني

وظيفة المخرج

ماهى وظيفة المخرج؟ هل هى ببساطة الرجل الذى يخبر الممثلين من أين يدخلون المسرح ومايفعلونه هناك؟ هل هو أساسا مسئول عن سرعة العرض، كما يظن معظم نقاد المسرح. ولن تكون محاولتنا خاصة بهذا المنظور أكثر منها إجابات حول هذه المصطلحات، فالمخرج يقرر ماذا تعنيه وظيفته. والمخرج كمثال يقرر مايحتاج أن يعمله ومن سيعمله وكيف. ولعلنا نضرب مثلا بالمخرج الفرنسى العظيم «لوى چوفيه» Louis Jouvet الذى كان يعتبر نفسه رجل مسرح:

١ـ يختار النص.

٢ـ يشارك المؤلف فى مراجعاته.

٣ـ يقوم بتوزيع الأدوار.

٤ـ يفسر المسرحية للمثلين والمتفرجين ونشر تفسيراته فى مقالات بالصحف والكتب.

٥ـ يقوم بتأجير المسرح.

٦ـ يقوم بالتعاقد مع المصممين والعاملين.

٧ـ يرتب التمويل.

٨ـ يخرج المسرحية.

٩ـ يصمم المناظر والملابس والإضاءة.

١٠- يعمل مع العاملين فى ورش التصنيع، وكثيرا ماكان يخترع أجهزة إضاءة مناسبة للعمل فى العرض.

١١- يكتب بروجرام المسرح.

١٢- يشرف على الإعلان.

١٣- يقوم بأداء الدور الأول.

١٤- يوجه الممثلين.

١٥- يشرف على العرض وتقاليد المسرح أثناء العمل.

ولم يكن «چوفيه» Jouvet يقوم بكل هذه الوظائف دوماً فى كل العروض وإنما كان يقوم بها أو ببعضها حسب الحاجة.

المخرج يتولى وظائفه:

بعيدا عن المسرح والمساعدين والممثلين، يقوم المخرج باختيار المسرحية. وفى أثناء ذلك الاختيار أو بعده عليه أن يقرر قرارين هامين:

من سيكون فى المسرحية وأين يتم عرضها؟ '

والمخرج أساساً يتولى التصميم الإجمالى للعرض. ومعظم المخرجين المبدعين فى العالم يتمتعون بسيطرة فنية على عروضهم.

فن تعاونى:

إن نجاح أى مشروع مسرحى هو ببعض المقاييس نجاح تعاونى بين مجموعة من الفنانين، «ولوى چوفيه» Louis Jouvet كمخرج كان بارعا فى اختيار معاونيه فى العملية المسرحية التى يقوم بها. والمخرج ينبغى أن يكون بارعا أو أكثر موهبة على مستوى مجموعة العاملين معه. وعليه تنظيم وتوحيد كافة العناصر المتفاوتة والمتباينة فى العرض فى كل متماسك ينتج عنه معنى معاصراً.

ومن العوامل المساعدة أن يكون فريق العمل مع المخرج مترابط فى سلسلة رسمية متعاونة. ويكون على رأس هذه المجموعة بالطبع المنتج الذى يخطط أساساً لميزانية

العـرض ليـتولاه المخرج المسـئول مشـرف الإدارة الفنـية للعمل بممثليه ومصـممـيه وغيرهم.

والمخرج قائد. وهذه فى الحقيقة هى وظيفته الأساسية ولهذا كان من الصعب أن يبدأ عمله هكذا قائدا دون خبرة أو دراسة.

وشخصية المخرج يجب أن تتمتع بسمات تكون من أهم المميزات لشخصية كفنان ناجح. إنه يعرف كيف يعلّم، ويحمى، ويساند، ويرق، ويثير العاملين معه دون قهر انتظارا لأعظم النتائج. وتلك هى الصفات الضرورية للمطالب الأساسية للمخرج المحترف.

الفصل الثالث

الإبداعية والمخرج

في تعليم الإخراج المسرحي وممارسته كثيرا مايكون السبق «للكيفية» التي يتم بها هذا الإخراج على معرفة «ماهو الإخراج» و«لماذا» يتم؟!

وماتتمتع به المسرحية من أولوية يضع أساس مبدأ مؤداه أنه تفسير المسرحية، أي ماهو العرض المسرحي؟.. ولماذا يتم؟.. هو الأساس الإبداعي لـ«كيف» يتم. وعندما يقرر مخرج أن يستخدم ديكورا معينا، له شكل خاص، وكتلة معينة، وخط معين، ولون معين، فإنه يكشف عن إدراكه معنى المسرحية، التي تصمم لها المناظر. والحقيقة أن توزيع دور على ممثل وتحديد كل حركة وإيماءة ووضع وتغيير في نغمة الصوت، وكل تعبير عاطفي مما يستخدمه المخرج في الأداء، إنما ينبثق من تفسير المخرج. وذلك بافتراض أن تصور المخرج للمسرحية هو العامل الذي يتحكم في العرض المسرحي ويحقق تكامله ـ والمخرج كمنسق للعرض المسرحي، يجد مظاهره عن طريق تفسيره. والإخراج والتمثيل والتصميم الأساسي ground plan والديكور والماكياج والإضاءة والموسيقى في العرض المسرحي تمثل هدف المسرحية ومعناها، ومن ثمة فإن التفسير يجب أن يتم تصوره بحيث يجعل العمليات التفسيرية والتقنية للمخرج من قبيل الإبداع.

وفن إخراج المسرحية شأنه شأن أي فن آخر، يصدر عن رغبة الفرد وحاجته في أن يكون مبدعاً. وهذه القوى المحركة تثيرها الحاجة إلى الاتصال بجمهور المتفرجين، والإبداعية ببساطة تامة تعبر عن تعطش الإنسان الشائع للتحدث مع صنوه عن البشرية. والمخرج المسرحي بإبداعيته

فى الإخراج إنما يخاطب جمهور المتفرجين. وفى عملية تفسير المسرحية يتصور المخرج أنَّ لجمهور المتفرجين تجربة درامية. وهنا يقف المخرج بين المسرحية وجمهور المتفرجين.

والمخرج عندما يتصدى لإخراج مسرحية يتعرض لانطباعات، ويتأثر بحوافز، ويكتشف أفكارا ينقلها نوعا وكما وحجماً إلى جمهور المتفرجين. وفضلا عن ذلك فإنه مثل أى فنان آخر، يستجيب إلى العامل الأصلى الذى يثيره، ويسعى إلى أن يثير فى آخرين مثالا لردود الفعل التى تماثل ردود الفعل لديه.

والتفسير الإبداعى ينبثق من إدراك المخرج لكُنه جمهور المتفرجين ـ والطبيعة الخاصة للمسرحية وبنائها ومعناها باعتباره وسطا لأستدعاء رد الفعل العاطفى والذهنى لدى جمهور المتفرجين، ومن ثم فإن دراسة التفسير الإبداعى يجب أن تكون إلى حد ما دراسة لجمهور المتفرجين والمسرحية، حسب الطبيعة الخاصة للعمل الدرامى أو المسرحى.

وليست ثمة صيغة تفسيرية مطلقة أو طريقة يستطيع المخرج أن يتبعها لضمان تحقيق نجاح كامل فى المسرح، إذ أن طاقته الفردية للتخيل والإدراك والإختيار، وأتخاذ قرار هى التى تسفر دائما عن تفسير المسرحية وإخراجها أو تؤدى إلى تشويهها. ذلك أن المسرحية لها خاصيتها الفردية، وليست هناك عصا سحرية لسبر غورها.

ويستطيع المخرج أن يتعلم كيف يكون على وعى بالقوى الدرامية واهبة الحياة الكامنة فى مسرحية ما. ويجب أن يعرف ما إذا كانت هذه القوى توجد أو لا توجد وبأية كيفية لكى يبعث بها إلى الحياة فوق خشبة المسرح من أجل جمهور المتفرجين.

وعملية تفسير المسرحية أكثر من مجرد مسألة تحليل لا حماس فيه لبناء مسرحية ما والقيم التى تنطوى عليها، إذ أنها عمل عاطفى. والحقيقة أن الجانب العاطفى فى العمل بالنسبة للمخرج هو فى الدرجة الأولى من الأهمية، بسبب قواه الكامنة لحفزه إلى الإبداع. ويجب أن يدرك المخرج أيضا ماتنطوى عليه مسرحيه ما من خلال ديناميتها المثيرة للعواطف إذا أريد له أن ينجح فى توصيل الطبيعة الدرامية لمسرحية ما إلى جمهور المتفرجين.

والمخرج يفسر مسرحية ما باختيار شخصية تجتمع فيها صفات عديدة، مثل صفات جمهور المتفرجين. وهو إذ يقرأ المسرحية ويكون لها صورة بصرية، مثل ماتكون عليه فى الأداء المسرحى تساعده فى ذلك العناصر الطبيعية فى العرض المسرحى، يجب عليه أن

يسمح لنفسه أن يستجيب بكل طاقاته العاطفية الكاملة. ويجب عليه أن ينغمس فى التجربة المسرحية المتصورة تصورا كاملا، والتى تهدف المسرحية نقلها إلى الجمهور، وهذ التجربة تعد بمثابة عملية إبداعية.

والتفسير كعملية إبداعية، يقتضى القيام بقراءات عديدة للمسرحية. وأول قراءة للمخرج، ورد الفعل التلقائى لديه يجب أن يكونا مماثلين لرد الفعل لدى جمهور المتفرجين بالنسبة للمسرحية وهى تؤدى. أما القراءات التالية فلكى تثرى وتعمق وتحدد رد الفعل هذا، والذى يجب أن يكون عاطفيا للنهاية وبديهيا فى خاصيته الطبيعية.. على أن الصورة النهائية لرد الفعل لدى المخرج يجب ألا تستبعد أبداً الظروف الطبيعية الملازمة له إذ أن خياله يجب أن يقتات بها.. ومهما يكن من أمر فإنها كثيرا ماتكون سريعة التملص و(ترانز ستورية) وغامضة ولابد من الإمساك بها وتثبيتها وتنظيمها فى ذهن المخرج إذا أريد أن تستخدم لأغراض معينة، وثمة طرق عديدة للقيام بذلك. والطريقة التى كثيرا ما يتوسل بها المخرجون هى طريقة الصورة. وقد اعتاد المخرج «ماكس راينهاردت» Max Rienhardt أن يقول إنه كان دائما محاطا بصور Images.

إن الصورة الإخراجية والغرض منها ووظيفتها أساس التصدى لتفسير المسرحية ومواجهة التفسير والمراحل المختلفة الضرورية له تكّون البحث عن الصور واكتشافها والتى ستكون بمثابة غذاء لا ينفد للمخرج.

ولعل أول مرحلة تتألف من رد الفعل المباشر البدائى البديهى لدى المخرج يأتى من العوامل المثيرة التى تهيئها المسرحية عند القراءة الأولى.

من الحوار تبرز الشخصيات وسلوكها. من هم وماذا يفعلون ولماذا؟.. وهكذا. وهذه الصور هى بمثابة الأساس الذى يقوم عليه التفسير الإبداعى للمخرج الذى يراه للمسرحية.

أما رد الفعل الجامح عنده للمسرحية وبحثه ـ الذى يعقب ذلك من صور ابداعيه، فيكونان هذه المرحلة الأولى من مراحل تفسير المسرحية (الموضوع العام للإبداعية) وهو موضوع جدير بمزيد من البحث.

أما المرحلة الثانية فتتألف من رد فعل ذهنى ونقدى أكثر تحديدا للمسرحية وبطبيعة الحال فإن رد الفعل هذا لايمكن محوه من القراءة الأولى بالذات للمسرحية وهى بمثابة نوع من العمل التفسيرى الجارى لرد الفعل عاطفيا كان أم عقليا..

وهذه المرحلة تحليلية وعلى المخرج أن يتصدى لمواجهة المسرحية، ونصب عينيه العثور على العناصر الكامنة فيها، التى تجعلها درامية تستحق العرض على خشبة المسرح. أما المخرج فيسأل نفسه كيف عالج كاتب المسرحية مواده لكى يخلق تجربة مسرحية محتملة بعرضها على جمهور المتفرجين. وعليه بعد ذلك أن يحدد ما إذا كان فى وسع كاتب المسرحية أن يجتذب انتباه جمهور المتفرجين ويجعله ضالعًا فى الموقف الدرامى بالمسرحية، وكيف يفعل ذلك، وهذا اعتبار يراعى فى القوة الإجمالية للمسرحية. وبعد ذلك يقوم المخرج بتحليل المسرحية بالنسبة لبنائها القائم بذاته من حيث تصميمها وبنائها. وأخيرا فإنه فى هذه المرحلة من التفسير الإبداعى يحدد وحدتها. ولابد من ملاحظة أن الاهتمام المشدد فى العملية إنما يكون على المجموع الكلى للمسرحية.

ويدخل المخرج فى المرحلة الثالثة من التفسير الابداعى، عندما يدرس تحديد الكيفية التى أضفى بها كاتب المسرحية بمعالجته للقيم الدرامية على المسرحية استقلالاً ذاتيا، وقام بعزلها عن كل القيم الأخرى.. وبطبيعة الحال فإن المخرج فى دراسته يقوم بفحص الأجزاء التى تصنع الكل. وهو يحلل كل عنصر من عناصر الحالة والموضوع والحوار والشخصية والحبكة الدرامية ليكتشف الديناميات الفردية الدرامية وإدراك كنهها على درجة كبيرة من الأهمية فى عمل المخرج التفصيلى مع الممثلين.

والمرحلة الرابعة للتفسير الإبداعى تتضمن بؤرة المسرحية بمعنى تأكيد القيم الدرامية وتغليبها، واختيار مشكله درامية معينة تدفع كاتب المسرحية إلى أن يراقب مواده وينظمها، بحيث يركز انتباه جمهور المتفرجين على الهدف الذى ترمى إليه المسرحية وعلى معناها. على حين يقوم المخرج بسبرغور ديناميات القيم الفردية الدرامية لكى يستغل كل واحدة منها فى العرض المسرحى، وعليه أن يحدد أنها وحدة أو أكثر فى الدرجة الأولى من الأهمية وأيها له نصيب فى إبرازه إلى حيز الوجود. على أن مواجهته فى مجال الإخراج والعرض المسرحى، ومايقوم به فيهما من إجراء واستخدام نوع وقدر من التقنية إنما تعتمد على تحديد القيمة أو القيم الدرامية الغالبة. وهذه المرحلة من التفسير هى البحث عن الهدف الرئيسى للكاتب من كتابة المسرحية، وعن الدليل الذى يرشد المتفرجين إلى ماتدور حوله المسرحية. وفشل المخرج فى اكتشاف القيمة الدرامية الغالبة وتأكيدها، يمكن أن يغير قصد المؤلف ويشوه المعنى المقصود بالذات للمسرحية والذى يضفى على المسرحية وعلى

العرض المسرحي وحده. فالأجزاء تجد صلتها المقصودة التى تربط أحدها بالآخر، وصلتها بالشكل Configuration الذى من طراز المسرحية وأسلوبها.

أما المرحلة الخامسة والأخيرة فتتألف من التكامل بين المراحل الأربعة السالفة فى مثال تفسيرى interpretive Pattern يقوم على الصورة الإجمالية. والصورة التى تصدر عن عاطفة مهذبة وتحليل منظم تستخدم حافزا للإبداعية Stimulant to Creativity.

وعلى هذا يمكن القول أن التفسير الإبداعى يتألف من:

١ـ الإبداعية والمخرج.

٢ـ الاتصال الدرامى ورد الفعل، وطبيعة ومثال الدراما.

٣ـ القوى الكامنة للقيم الدرامية.

٤ـ نقاط البؤرة.

٥ـ الصورة لدى المخرج

التعبير الفردى:

المخرج فى مسرح المحترفين قد يعمل وهو على اتصال وثيق بالمؤلف المسرحى. ويستطيع فى هذا الصدد أن يصبح أكثر من مجرد مفسر للعرض، فهو يستطيع أن يصبح مبدعا.

إن صراع التفوق الذى حققه شكسبير فى زمانه بأن تربع على عرش التأليف المسرحى يعود اليوم وبعد مسيرة طويلة فى سنوات القرن العشرين ليظهر المخرج مبدعا حقيقيا جنبا إلى جنب مع المؤلف. وقد قال بعض النقاد إن هذا الميل يؤدى أحيانا إلى اغتصاب مكانة المؤلف المسرحى، وإلى إثارة منازعات فنية تنجم عن ذلك، وكم من خلاف دب بين عمل «كازان» Kazanمع «تينسى ليامز» Tenessee Williams ، والمخرج البريطانى «جاثرى اتهم ضمن آخرين بأنه حاد عن المعنى المقصود من المؤلف بل وشوهه، وهو يقول فى كتابه «حياة فى المسرح» Alife in the theatre «لقد وجه إلى النقد طوال حياتى العملية» بأننى أحاول خطأ أن أعبر بطريقة لا علاقة لها بالموضوع، عن تفسيرى الشخصى والمسلم بأنه محدود، وإننى أعلق على الروائع التى حظيت بإخراجها» وقد قيل إنه هو

وغـيره من المخرجين أباحوا لأنفسهم حرية كبيرة فى تفسير المسرحيات. ويلوم أحد النقاد «تايرون جـاثرى» على الأخص فى مـعـرض حـديثـه عن العـرض المسـرحى لرواية «هنرى الخامس» ويستنتج ضـمنا إنه مثال لمدرسة المخرجين الذين يقولون «ألا تكون هذه متعة «لمجرد التغيير».

والحق أن الاتهام ينصب على تجاوز حدود التفسير المحض إلى مجال التعبير الشخصى. ومن ثم فإن المشكلة تنطوى على دور المخرج كمفسر ومبدع وقد تعقدت المشكلة بأنه يعتقد عادة أن التفسير عملية موضوعية، وأن الأبداع الإخراجى عملية شخصية. ومهما يكن فإنه عندما تثير مسرحية ماخيال مخرج، فإنه يستجيب لذلك بتكوين صورة بصرية سمعية لها فى سلسلة من الصور.

على أن أول صـورة تستدعيها المسرحية تكون بمثابة عامل منبه للتعبير. وفى اللحظة التى يقرأ فيـها المخرج عنوان المسرحية يستجيب بإطلاق عنان خياله وبطريقة شعورية أو لا شعورية يتخذ حيالها موقفا. وهذا الموقف هو نتيجة تداعى الصور الذهنية والمشاعر وتجاربه الماضية ومعرفته السابقة ـ وبالقدر الإجمالى لتركيبه الذهنى والعاطفى يصوغان استجابته.

وعندمـا يقرأ المخرج أسـمـاء الشخصيات وأوصـافهـا الوجيزة وعلاقاتها فى قائمـة «شخصيات المسرحية» يخطو خطوة أخرى فى عملية التعبير. ثم إن وصف ديكور المسرحية، وتحديد وقت اليوم والفصل من العام، والطقس والعصر التاريخى يعمـلان أيضا على إثارة ذهنه وعواطفه. وقراءة المسرحية كلمة كلمة ومشهدا مشهدا، وفصلا فصلاً تدفع أفكاره ومشاعره إلى استدعاء سلسلة من الصور تكون بمثابة مثال يسفر عن صورة أكبر للمسرحية برمتـهـا. وغنى عن القـول ان كل صـورة من الصـور تتسم بطابع فردى لدى المخرج المعنى بالذات. واى شخص آخر لا يمكن أن يستدعيها أو يتصورها بالطريقة نفسها وهذا يعنى أن كل مخرج يتصور المسرحية ويدرك ماتنطوى عليه ويخرجها بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتوصل إليها شخص آخر. ومن ثم هل يستطيع كل واحد أن يعبر عن صورة المسرحية فى نظر مؤلف المسرحية او عن غرضه المقصود من كتابتها؟

إن «تايرون جـاثرى» Tyrone Guthrie يجيب على هذا فى كتـابه آنف الذكـر: «إن مـعنى أى عـامل فنى له طابع ذاتى، هو مـالا يعـتـقـد المؤلف انه يعنيـه. وإذا كـان المعنى الموضوعى لعمل فنى معروفا، فإنه لن يكون ثمة محل لوجوده، فهو يوجد فحسب للإيحاء

بطرق عديدة يمكن بها مواجهة حقيقة غير محدودة. وكل تفسير له طابع ذاتى شخص، ويكون اقرب الى الحقيقة الموضوعية لدى البعض، ولكنهم ليسوا بالضرورة أهم من الآخرين. والصعوبات الفطرية الكامنة فى اكتشاف المعنى المقصود الموضوعى بالضبط لمؤلف المسرحية تؤيد هذا الرأى.

فكيف يستطيع المخرج أن يجد هذا المعنى المقصود؟ هذا ما يجيب عنه « فرانك ماكملان» Frank Mcmullan فى هذه الدراسة.

إذا كان المؤلف على قيد الحياة فإنه يستطيع أن يقول ما هو. ولكن عندما يقول ما هو المقصود، فإنه قد يكون فى ذلك معتمدا فى المقام الأول على خياله، وقد لا يكون على علم تام بأن مايتصوره سوف يتعرض لتغيير عندما يوضع على خشبة المسرح. فالوجود الذاتى لشخصيات كما تعرضه شخصيات الممثلين وأصواتهم وسلوكهم يمكن أن يكون مختلفا تماما عما يتصور من قراءة الصفحة المطبوعة. ويمكن أن تتعرض الصفات والقيم والمعانى لمتغيرات. بل أن مؤلفى المسرحيات المحنكين كثيراً ما يقصرون فى أن يأخذوا هذا فى الاعتبار. إن كتابة المسرحية شىء، ورؤيتها والحياة تسرى فيها بالجهود التى قام بها المخرج والممثلون ومصمم المناظر مجتمعين شىء آخر.

وثمة مظهر آخر لهذا الأمر، هو أن مؤلف المسرحية يمكنه إن يقول أن القصد من المسرحية هو كذا وكذا، ولكن المسرحية كما كتبت قد لا تبرز ذلك القصد. فمؤلف المسرحية قد يقصد شيئاً، ويكتب شيئاً آخر. والمخرجون الذين تصدوا لإخراج مسرحيات جديدة يعرفون أن هذا صحيح، ويزداد الأمر تعقيداً بأن مؤلف المسرحية يسجل أحياناً أحاسيسه وأفكاره التلقائية المحددة ويقرأ فيما بعد فى عمله ما يسمى بالقصد.

وثمة آخرون يقرأون النص المسرحى أو يرونه وهو يؤدى، وقد لا يتيسر أو يتيسر وصول هذا القصد إليهم. وأحيانا يستطيع مؤلف مسرحى أن يصوغ قصداً ويعجز عن إبرازه فى الكتابة. ولكن ماذا عن المسرحيات الكلاسيكية التى بفضل جودة كتابتها، وما تتسم به من فنية تبرز معناها والقصد منها؟ إن مسرحيات شكسبير Shakespear وهى من أعظم المسرحيات الكلاسيكية ،كتبت باللغة الانجليزية والتى تخرج أكثر من أى مسرحيات أخرى يمكن أن تعتبر من هذا القبيل.

تاريخ نقد المسرحيات، الشكسبيرية، وعرض مسرحيات شكسبير تقدمان لنا دليلا كافيا على أن كل مسرحية قد فسرت واخرجت بمختلف الطرق، ولم يكتشف بعد المعنى الموضوعى النهائى والمتفق عليه - وعلى الصعيد العالمى - أى معنى واحداً. لقد كانت هناك تفسيرات وعروض مسرحية عديدة موفقة وفعالة لمسرحية «هاملت» Hamlet . والعروض المسرحية لرواية «هاملت» فى المسرح الحديث - چون ياريمور(٣) و«چون جيلجود» John Gielgud جديرة بالذكر، ففيها لم تفسر شخصية «هاملت» بل قُدمت بطريقة مختلفة فحسب، فقد تم تفسيرها وقد مت أيضا الشخصيات الأخرى والمشاهد المختلفة فى المسرحية. وترتب على هذا. أن الإخراج وعناصر العرض المسرحى الفيزيقية كانت مختلفة. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن إن يقال أن كل عرض مسرحى من هذه العروض مماثل للعروض المسرحية الأخرى فى مظاهر معينة بالذات، وقد أبرز كل تفسير، وكل عرض مسرحى المأساة والمعنى الجوهرى فى المسرحية. ولم تسمح النزعة الشخصية لدى المخرج والممثلين فى كل منها بدرجة من الحرية فى التعبير الفردى، ولكن إطار التأويل الذى أرست قواعده المسرحية وضع قيدا عليها. وماقيل عن «هاملت» يمكن أن يقال بصفة عامة عن مأساة مكبث Macbeth وإن كانت تقدم أحيانا كميلودرامات اليزابيثية عنيفة باتفاق علماء ونقاد عديدين.

أما الكوميديات الشكسبيرية و«الكوميديات السوداء» بصفة خاصة فلها تفسيرات مختلفة، وعروض مسرحية أوسع نطاقا وأكثر تشعبا للتراچيدات. وقد سمح المخرجون لأنفسهم تقريبا بحرية لا قيد عليها فى إخراج هذه المسرحيات دون أن يظهروا إلا اهتماما ضئيلا بالتفسيرات التقليدية، ومايمكن أن يعتبر معناها العام ونغمتها العامة.

وقد كانت التراجيديات العظيمة المعترف بها بصفة عامة والتى تثور حولها الخلافات بين آراء النقاد فى أضيق الحدود، كانت عرضة لتعبيرات إخراجية محددة أكثر من المسرحيات الأخرى. ومع ذلك فإن الحقيقة هى ان كل مسرحيات شكسبير أفادت فى الادلاء بتفسيرات لها طابع ذاتى لدرجة كبيرة من المخرجين وقد كانت هناك فحسب مسألة قدر من الحرية الشخصية.

وأصبح واضحا بالتالى إنه لابد من السماح بشئ من الحرية للمخرج بسبب المشكلات العملية التى ينطوى عليها تفسير وعرض المسرحيات التى كتبت أصلا لإخراجها

على خشبات المسرح، ولجماهير المتفرجين الذين يختلفون تماما عن جماهير متفرجينا اليوم.

وأكثر من ذلك يبدو أن المسرحيات الكلاسيكية تقتضى قدرا معينا من الكتابة ثانية وفى شكل جديد لجماهير المتفرجين المحدثين، ولايمكن توصيل المقصود الأصلى منها من جميع الوجوه. ثم إن الظروف الطبيعية للعرض على خشبة المسرح لم تتغير وحدها فحسب، بل تغيرت أيضا مواقف المتفرجين، ولنضرب مثلا واحدا!

تفيد الدراسات العديدة أن مسرحية تاجر البندقية، مسرحية تدور حول يهودى مضحك، قلما تفسر وتخرج اليوم على هذا النحو. إن القيم الدرامية تتغير بمرور الوقت، بل أن المسرحيات فى العقود القليلة الماضية عرضة للتقييم ثانية بسبب التغيرات التى حدثت فى الفكر العالمى وفى إحساس الناس، ولذلك فإن المخرج الآن يجد أن من الضرورى أن يؤكد قيما معينة لم تكن ذات أهمية من قبل عندما كان الناس يتصورونها ويكتبون عنها.

ولو أخذنا مسرحية «الأشباح» لإبسن Ghosts فلا يمكن أن يكون لها المعنى نفسه الذى كان لدى الجماهير الأصليين. وأهميتها بالنسبة لنا اليوم توجد على الأخص فى شخصية مسز الفنج Alving فالمشاهد الموضوعية الطويلة بينها وبين الراعى «باستور ماندرز» pastor Manders من الصعب أن تستحوذ على اهتمام جمهور حديث من المتفرجين، بل أن هناك مسرحيات عديدة كتبت منذ الحرب العالمية الأولى فقدت معناها الأصلى وتستلزم اهتماما مختلفا خاصا إذا أُريد لها أن تكون مقبولة على الإطلاق لجمهور المتفرجين اليوم. وإذا كان المخرج مهتما بسيكولوجية جمهور المتفرجين وردود الفعل لديهم فعليه أن يفكر فى هذا، ويجب أن يكون للمعنى الأصلى لدى المؤلف ومايقصده مرونة تفسيرية لكى يكتب لها البقاء. ولاشك فى أن المخرج الذكى والعملى يجب أن يتمتع بالخيال والمرونة فى التفكير فهما ضروريان للإخراج. على أن الإبداعية فى التفسير ضرورية، ولكن هل تمتد إبداعيته مثلا إلى تغيير متعمد ينطوى على تعنت لقيم مسرحية للاستفادة من الظروف العالمية المؤقتة؟!

إن هذا السؤال يمكن أن يطرح من بعض العروض المسرحية الشكسبيرية التى قدمت قبل الحرب العالمية الثانية تماما وأثناءها. ويمكن طرحه من خلال العرضين المسرحيين

لرواية «كوريولانوس» Coriolanus و«يوليوس قيصر» Julius Caeser التى فسرتا على أساس تطاول الفاشية فى الصراع مع الديمقراطية، ومن الواضح أنه لم يقصده شكسبير أصلا. ثم إخراج أورسون ويلز» Oron Welles ليولبوس قبصر عام ١٩٣٧ كان فى حينه بصورة رائعة ومثيرة لجماهير المتفرجين، إذ كان هؤلاء على علم يثير فى نفوسهم الحسرة، ومعرفة بالدكتاتوريين الشريريين المعروفين بالسلب والنهب (هتلر وموسوليني) وكان إخراج المسرحية بأسره يقوم بالتأكيد على تفسير أفاد من معناها فى حينه ولاشك أن خشبة المسرح المجردة، فى البّزات العسكرية الحديثة التى كان يرتديها الممثلون، واشعّات الضوء النفاذة، وأنغام الموسيقى ذات الإيقاع المتثاقل والخافتة بالإضافة إلى الأسلوب الواقعى الهادئ فى التمثيل قد انتزعت المسرحية من عصرها، وجعلتها معاصرة باستثناء الشعر فيها.

ولكن للدارس مع ذلك أن يتساءل هل كانت هذه مسرحية شكسبير؟! لم يكن هناك شك فى أنها لم تكن مسرحية شكسبير التى أقبلت جماهير المتفرجين تترقب مشاهدتها، ولم تكن مسرحية شكسبير التى درسوها فى المدرسة الثانوية وهم متبرمون منها، ولم تكن مسرحية شكسبير كما قدم لها «جرانڤيل باركر[٤] Granville Barker ولكنها كانت فنا دراميا ومسرحية شكسبيرية ناجحة رؤيت فى ضوء جديد له مغزاه بالنسبة لجماهير المتفرجين المحدثين.

والحقيقة أن عرضا تقليديا للمسرحية، حتى لو قام به ممثلون من النجوم وهم يرتدون الشملات الرومانية، وأخذوا يلقون بالخطب المشهورة التى تذكر الناس غالبا بالخطب التى تلقى فى محكمة، كانت على الأرجح تنطوى على أهمية ومعنى ضئيلين وإثارة أقل كثيرا لأناس على حافة حرب عالمية. فهل يلحق المخرج ضرراً بمسرحية حتى لو كانت كلاسيكية بوضعها فى سياق فكرة معاصرة؟ هل مسرحيات شكسبير تصلح لعصر ما بالذات ولا تصلح لكل عصر؟

وثمة إيضاح لحرية المخرج فى التفسير، هو ميل بعض المخرجين إلى مسرحيات تحمل أفانين دعابية .

لقد تعرضت المسرحيات فى القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين، بصفة خاصة للدعابة، فالمسرحيات التى تدور أحداثها فى عصر معين، وتشمل المسرحيات الكلاسيكية كانت من الضحايا أيضا. وفى العروض المسرحية التى تواجه على

هذا النحو تصبح المسرحيات من قبيل الدعابات التاريخية. ويقوم المخرجون بمحاولة صغيرة لتفسير المسرحيات ـ محاولة لاتزيد عن التعليق عليها بطريقة تدعو إلى السخرية من القيم الدرامية الأصلية. وأكثر ماعولج من الميلودرامات الرومانسية عولج بهذه الطريقة، لإدخال البهجة على قلوب المتفرجين فى القرن العشرين. واستمرت المسرحيات والعروض الموسيقية فى العشرينيات فى السخرية والضحك. وعالج مخرجون بطريقة مماثلة بعض المسرحيات من عصر اليزابيث وعصر استعادة الملكية Restoration بانجلترا بل إن أعمال شكسبير لم تنج من سوء المعاملة المذكورة. وهنا يطرح سؤال؟

أليس هناك حد لحرية المخرج فى التعبير الفردى؟ ولعل الإجابة توجد فى فلسفة المخرج الخاصة بشأن وضعه فى تسلسل درجات العلاقات والالتزامات الفنية فى المسرح، إذ أن علية بصفة خاصة، أن يقرر ما إذا كان فى خدمة الدراما أو أن الدراما فى خدمته؟ فإذا قرر الأمر الأخير فإن فى وسعه أن يستخدم المسرحية هيكلا لمسرحية ميتة يبالغ فى تفاصيلها لتكون تسلية فى المساء من أجل نزعته الاستعراضية الشخصية وإشاعة الأبتهاج اللحظى فى قلوب المتفرجين. وهو بخدمة الدراما يستطيع أن يسعى لكى يجد المعنى العام المقصود من المؤلف المسرحى مهما كان ذلك صعباً. وهذا يمكن عمله، حتى لو كانت مقتضيات العصر وظروف العرض على خشبة المسرح تضطره إلى أن يؤكد بعض وجوه للمسرحية التى لم تكن مقصودة أصلا، وذلك بالحفاظ على الصفات الروحية والفكرية فى المسرحية، ورفض تشويه المسرحية الأصلية لإبداع شئ جديد.

ويستطيع المخرج بمخالفة المسرحية الأصلية أن يحقق درجة رفيعة من الفن فى عمله عن طريق «قوة التمثيل بطريقة إبداعية وفق قواعد ابتكارها ومع أن المسرحية، كعمل فنى بإبداع فردى يستلزم نقييما شخصيا، حتى عندما يكون مؤلف المسرحية ملتزما بمبادئ معينة بالذات، فإن بوسع المخرج أن يعرف كيف يخلق عملا مسرحيا بالنص. ويجب أن يرى نفسه مبدعًا تاليا ـ خطوة واحدة عن المبدع الأساسى وهو مؤلف المسرحية، وبهذا تعوزه حرية مطلقة فى التعبير. إنه مفسر ومبدع يؤسس إبداعيته على تفسير المسرحية التى تعرض وعلى الأوساط التى تخرج منها. وهو بهذه المثابة، شأنه شأن كل الفنانين المبدعين يعمل متوسلا بخياله وإدراكه وحكمه لإبداع شئ ما ـ هو تفسيره وإخراجه الخاصين الفرديين، وتبدأ ابداعيته بالحافز impulse على الإبداع.

اندفاع المخرج:

كل شخص لديه رغبة عارمة فى الإبداع Creative impulse وتجد تعبيراً عنه عند كل فرد. وهذا التعبير ليس دائما فنياً، فهو يختلف فى القوة التخيلية والشدة من فرد إلى فرد. و يمكن من حيث القوة التخيلية والشدة أن يحقق ذروة الفن. أما الرغبة العارمة فى الإبداع فى أدنى المستويات والتعبير الفنى فشكل يزجيه الفراغ والتسلية.

أما التعبير لدى المخرج الفنان فيقوم على رغبة فى قول شئ ما عن الحياة. ولكى يكون الفرد مبدعا يكون شبه إله على حد التعبير الفنى، وهو فى الوقت ذاته يعبر عن الرابطة بين الله والأنسان. وهذا بالطبع مصدر غبطة روحية عميقة. وفضلا عن ذلك فإن الدافع إلى الإبداعية قائم متجدد أبداً، كما لايمكن إشباع حاجاته أبداً. ويقال فى الفن «إن السبب الذى يدعو إلى الإجبار على إبداعية متجددة هو أن كل عمل مضاف يأتى معه بعنصر من عناصر الاكتشاف الذاتى»، والإبداعية بمثابة حياة تستمر طوال العمر، لأن معرفة الإنسان Man's Self - Knowledge ذاته بحث لاينتهى.

وهكذا فإن الإبداعية هامة للفنان. ولكن لماذا هى هامة بالنسبة للآخرين؟ لأنه كما يكتشف الفرد المبدع ذاته من خلال إبداعه فإن العالم كذلك يعرف نفسه عن طريق إبداع فنانيه. ويصدق هذا على الإبداعية فى المسرح والموسيقى.

إن المخرج الفنان عندما يقرأ مسرحية أو يسمع عن أو يشاهد مسرحية قد يقول لنفسه «يجب أن أقوم بإخراج تلك المسرحية وهذا يعبر عن رغبته فى أن يبدع. وإخراجه مسرحية بعد أخرى هو محاولة للتخفيف من حدة هذه الرغبة. إن الفنان يكتشف مع كل مسرحية تالية فى الإخراج شيئا عن ذاته وعن الحياة، من خلال شخصياتها ولغتها وتمثيلها. وهو بدوره يكشف لأفراد جمهور المتفرجين شيئا عن ذواتهم وذاته.

العملية الإبداعية:

قد تحدث الإبداعية نتيجة إلهام، أو يمكن أن يستحثها بوعى أو بغير وعى، حافز يصدر من الحياة والمسرحية والأوساط، لإبرازها إلى حيز الوجود. والحق أن وجود الحوافز للإبداعية إنما يحس بها المبدع فى لحظة يتملك بها مايعرف «أكثر من حالة عادية

للعاطفة». وتلك هى الحالة الإبداعية. ويقال إن من العباقرة من كان يتعاطى أفيونا، ومنهم من كان يشرب ليستحث العاطفة الأبداعية. وهذه الحالة هى إحدى العواطف الرفيعة التى يكون فيها المبدع شديد الحساسية للحوافز السمعيةوالبصرية والذهنية والحسية. واستجابة لهذه الحوافز تتكون صورة يمكن أن تكون فكرة تصورية أو صورة ذهنية أو رمزا أو استعارة أو تشبيها أو تجسيدا حيا آخر أو تصويراً لرد الفعل العاطفى لدى المخرج بالنسبة للمسرحية باعتبارها وحدة متكاملة. وعلى سبيل المثال إذا كان ممثل يقوم بتعليم ابنه جدول الضرب فى الوقت الذى تقوم فيه الأم بتعليم الابن الآخر مبادئ الدين. وإذا استطاع المخرج أن يصل إلى فكرة تصويرية تلخص معنى المشهد، فإن فى وسعه أن يخطو الخطوة الأولى فى إبداعية الأخراج. وتتألف الخطوة الثانية من تحديد التقنية المطلوبة لنقل هذه الفكرة التصويرية. ويمكن التعبير عن الفكرة التصويرية للمشهد بالكلمات (يمكن إنقاذ الجنس البشرى بأسره بالمعرفة). ولتوصيل هذا المعنى للمتفرجين بصريا يجب أن يكون الأب والأم قريبين من قلوب أطفالهما لتعليمهم. ويمكن أن يضع الأب والابن الأول فى أحد جانبى خشبة المسرح، والأم والابن الثانى فى الجانب الآخر. لكن الوحدتان البصريتان ستكونين منفصلتين. ولكن إذا أريد إنقاذ الجنس البشرى فإن على الأسرة أن تبقى معا، ويجب أن يساعدا بعضهما بعضا. ومن ثم فإن المخرج إذا وضع أفراد الأسرة حول مائدة أو فى الوسط أو معا، فإن هذا التجمع ينقل إلى المتفرجين بوضوح معنى المشهد بأكمله. وبهذا يمكن مسرحة فكرة تصويرية بطريقة إبداعية.

وهذا العمل الخلاق يتضمن مانسميه إدراك كنه فكرة غير منطوقة، ويجب دعمها كاملة ومكثفة؛ وإثارته (أى الفنان) الذهنية إلى درجة الحمى. فالفكرة فكرته هو وإذا مافقد سيطرته عليها وتعرض للبلبلة بالمادة أو لشرود الذهن بسبب أشياء لاترتبط بالموضوع، فإنه لن يكون هناك رمز يدعو للتمسك بها. إن عقل المخرج ينبغى أن يكون نشطا بدرجة شديدة فى حين يتخذ مفهومه الفنى شكلا ما.

وفى إحدى المسرحيات كان على الممثل الذى يقوم بدور المتبنى لأحد الفتيان أن يؤدى قطعة فى نهاية الفصل ترمز إلى موقفه بأسره كشخصية فيه. واحضر الفتى المُتبنى خطيبته معه إلى البيت لتلتقى بوالده بالتبنى. وفى نهاية المساء يغادران البيت ليذهبا إلى بيت الفتاة. وبعد أن يقوما بالخروج مباشرة يدير الأب بالتبنى ظهره للمتفرجين. وفى بطء

جمع أصابعه فى قبضة محكمة وكان هذا يرمز لفكرته وموقفه بطريقة أبلغ مما يمكن للكلمات أن تعبر عنهما. ولم يكن لقبضته المتشنجة معنى مفهوما للمتفرجين فحسب، بل كان ذلك أيضا لأصابعه التى تبدو مثل مجسات عديدة لأخطبوط تغلق على «جوليان» Ju-lian الابن وخطيبته الذين لاتراهما العين فى راحة هذا الأب الغائرة. وعلى ذلك فإنه لابد أن هذا العمل الرمزى بوعى أو بغير وعى، ماثلا فى ذهن المخرج أو الممثل أو فى ذهنهما معاً. وكثيرا مايدع المخرج والممثل دون أن يكونا على وعى بحافزهما على هذا. ولعل هذا الجزء من العمل لم يتأتى من استخدام الرموز بل بمعرفة بسيكولوجية سلوك الشخصية. ومع ذلك فإنه ليس من شك فى أن الرمزية جعلت السيكولوجية واضحة.

وفى عرض مسرحى لرواية «الأشباح» لإبسن Ibsen استخدمت ممثلة تقوم بدور مسز «الفنج» Alving أو المخرج رمز الصليب عند إسدال الستار فى نهاية المسرحية، وكانت تقف فى النافذة وذراعاها ممدوتان، بينما كان «أزوالد» يصرخ قائلا «الشمس... الشمس..»

إن أهمية الصورة لدى المخرج تكمن فى قيمتها كحافز للإبداعية، وهى تثير العواطف وكذلك الذهن وتبعث وتشجع الإلهام. ويمكن أن تصور شعورا غامضا شاردا أو شعورا محدداً ودائما وفكرة مجردة أو صلبة متماسكة. ويتحدث «هارولد كليرمان»[٥] Harold Clurman وهو يكتب عن «مبادئ التفسير عن بلورة أفكار المخرج فيقول: «.... بين جوانحه حس عام بالمسرحية.. والحس بالمسرحية أسميه مزاج Mood وليس إدراكا ذهنيا لموضوع المسرحية فهذه وظيفة نقدية.. إنها صورة شخصية أو إحساس ذاتى لدى المخرج. وكان أول رد فعل لى لمسرحية «استيقظ وغن» Awake and sing لكليفورد أودتس» Clifford Odets احساسا بالاتكون» بمعنى مايوصف بأنه ألوان متنافرة، توضع بشكل تكعيبى فى بقع غير مستوية، واحدة فوق الأخرى أو فى تركيبات غير متجانسة للأشياء وأصوات فى لحن مصاحب للحن آخر وفى حين أن هذا اللاتكون مثل كل فوضى تُخل بالنظام، له جانبه الكوميدى. إنه فى هذا المثال بمثابة سوداوية كئيبة بصفة جوهرية.

أما روبرت لويس»[٦] Robert Lewis (من كبار المخرجين الأمريكيين) فيوضح استخدام الصورة فى المجال العملى للإخراج عندما يكتب عن إخراجه لمسرحية «قلبى فى الأراضى الجبلية» My Heart in the Highands «لوليم ساروبان» Willian Saroyan «.... إن طبيعة النص المسرحى الذى كان معالجة قصصية وشاعرية لفكرة، اقتضت إخراجا

مسرحيا يبلورها بمفاهيم مسرحية، لأنها بدون هذه المعالجة سوف تبدو مفككة ومتقطعة الأوصال. وبالإضافة إلى العمل العادى، عن المعنى السيكولوجى وتطور الأداء المسرحى فقد كان من الضرورى إذن إيجاد التعبير الشاعرى لذلك المضمون وأوضح طريقة لقوله وأبسط، أو إذا شئت الطريقة المهذبة كل التهذيب.. وذلك للبحث عن أرفع تعبير عن خاطر فجائى معين. وللوصول الى صورة تحمل الشعور»

فمثلا يعزف الرجل العجوز بالبوق لحن أغنية لأهل القرية فيعطونه طعاما. وكان الإحساس الذى يراودنى فى هذه اللحظة هو أن الناس ينفذون بواسطة الفن. وكانت الصورة التى خطرت بذهنى هى:

نبات يزهر بينما يروى فترجمتُ هذا إلى قالب مسرحى Staging بوضع الرجل العجوز فى الشرفة وهو يعزف فى بوقة مع أهل القرية وهم متجمعون فى تماسك شديد مثل شجرة، وقد نصبت هذه الشجرة من أناس راكعين لطفل مرفوعا عاليا على كتفى أحد الأشخاص، وذلك بحمل كل شخص على إخفاء صنفه المكون من الطعام وفى بطء، بينما تعزف الموسيقى، يحملون جميعا هباتهم عاليا كما لو كانت هذه الهبات تبرز من فروع شجرة كبيرة.

كان هذان إيضاحين لاستخدام الصورة الإخراجية، الأول يبين من حيث التفسير أنه يمكن تصوير المسرحية كوحدة كاملة، والثانى يبين كيف يمكن لتفسير ان يصوغ المسرحية التصويرية الفعلية لمشهد ما.

وعند إخراج الفصل الأخير من مسرحية «بيت الحسرة» Heart break House «لبرنارد شو» Bernard Shaw تتكون فى ذهن المخرج صورة مقبرة توحى بها أوربا المضمحلة المتحضرة التي يرمز إليها هذا البيت، تمثلها سفينة للدولة. والشخصيات التى تجلس ساكنة لا تتحرك على الشرفة وهى بمثابة شواهد قبور عديدة مغطاة بالطحلب، وهى مستقيمة منتصبة لا تنثنى.

وثمة مثال عملى آخر لتوسل المخرج بالتصوير الحسى يمكن إيضاحه بمشهد يتضمن الزفاف فى مسرحية «شكسبير» «ترويض المرأة السليطة» Taming of the Shrew فعند دراسة المشهد الذى فيه يصف «جريمو» Gremio حفل الزفاف الذى أقيم بعيدا عن خشبة المسرح، يمكن للمخرج أن يتصوره بصريا مدفوع بحافز الصور المختلفة التى يذكرها، فيقرر أن يظهره على خشبة المسرح. وكما هو متصور يتضمن موكبا للزفاف. وبما أن روح

المسرحية كوميدية من النوع الذى يكثر فيه الصياح والمزاج الخشن، فإن الموكب لايمكن تنفيذه بجدية أو بطريقة واقعية، ويمكن بوعى أو لا وعى مشاهدته كما لو كان قاطرة (والقس على رأس الموكب) تتبعها عربات مختلفة (الشخصيات الأخرى) ولكن القطار لا ينزلق على السكك الحديدية بنعومة وباستمرار فهو ينطلق إلى الأمام ثم يعود إلى الخلف على دقة مرخّمة. وبناء على هذا فإن اللحن الموسيقى يؤلف للقيام بهذا. وهذا مثال من (شغل مسرحى) يتطور من صورة.

وهناك مثال آخر يمثله عرض مشهد موت «هاملت» Hamlet على خشبة المسرح، يصوره وهو يموت على العرش. والصورة يمكن أن تنبثق من فكرة ساخرة مؤداها أن «هاملت» شغل عن الوفاة بالعرش الذى لم يتنسمه أبدا وهو على قيد الحياة. وكان «كلوديوس» Claudius فى وضع لايستطيع فيه أن يتدخل أو يغتصب حقوقه. وثمة صورة أخرى لدى المخرج واضحة فى العرض المسرحى، وفيه جعل المخرج «هاملت» يحمل على درع Shield بمصاحبة غناء من جوقة ترنيم ملكية.

واستخدام التصوير الحسى فى عمل المخرج مع الممثلين حافز مثير جدا للمخرج والممثل على السواء فمثلا يمكن للمخرج أن يتصور شخصية فى شكل برميل، ويمكن التعبير عن صفات الشخصية التى تشبه لا ببطنه الضخم فحسب، بل بنبرات صوته العميقة فى مشيته التى تشبه دحرجة برميل. وقد أفرد «ميكائيل تشيكوف» Michael Chekov فى كتابه «إلى الممثل» To the actor فصلا عن الصور يقول: «إنه ما أن تتكون فى ذهنك صورة، فإن عليك أن تطرح عليها أسئلة و«ترى» صورة شخصية تقوم بحركات معينة، وتشارك فى علاقات الشخصية المختلفة ويقول: «إن الصور التى أراها بعين العقل لها سيكولوجيتها الخاصة مثل كل الناس الذين يحيطون بى فى حياتى اليومية».

«إن إليا كازان» Elia Kazan قال لمصمم مسرحية «الهروب إلى مصر» Flight into Egypt لجورج تابورى George Tabari إنه يجب أن يكون فخا على شكل حفرة a hole-like trap له ممشى طويل للهرب، كانت لديه صورة الشخصيات عن معنى المسرحية.

ومن الواضح أن الصورة الإخراجية يمكن أن تترجم إلى كل المظاهر المختلفة لعرض المسرحية.

والمخرج إذ يبحث عن حافز للتصوير الحسى سوف يجد أن الكلمات والنماذج الكلامية مصادر مساعدة. أما أ. س. برادلى A. C. Bradly فى كتاب التراجيديا الشكسبيرية يبين بوضوح أهمية الجو والتصوير الحسى الصادرين من قصائد المسرحيات وحديثه عن سواد الليل، وحمرة الافعال الدموية فى مسرحية «مكبث» يمكن أن يعتبر دليلا على المزاج والموضوع والتفسير الإجمالى Total or over all للمسرحية. وقد أشارت دراسات الصور الذهنيه للكلمات والتى أعقبت العمل الرائد «لبرادلى» إلى الطريق الذى يؤدى إلى اجراء تفسيرى عام لمسرحيات شكسبير.

اما «جى ويلسون نايت» (٧) G.Wilson Knight فى كتابه عجلة النار Wheel of fire فيوضح بصورة رائعه استخدام الصورة والرمز والاستعارة فى تفسير أعمال شكسبير. وإشارته بشأن العمليه الابداعية لتفسير أعمال شكسبير صحيحه أيضا لكل دراما .

ولتفسير العمل إبداعيا يجب على المخرج أن يغمر نفسه فى المسرحية ويمتزج بها. ويشير «ويلسون نايت» Wilson Knight إلى أن التفسير يميل إلى الامتزاج بالعمل الذى يحلله.. وبالامتزاج بالمسرحية يصبح المخرج جزءا من عالم المؤلف المسرحى وهو عندئذ يستطيع حسب ما يقول «نايت» Knight أن يجعل التفسير إعادة بناء لرؤية وهى الرؤية الإبداعية للمؤلف أما الإحساس بالرؤية وإدراك كنهها، فهما بداية التفسير والهدف الذى يرمى إليه. والمسرحية نفسها هى أساس إعادة البناء. ولكن معرفة عالم المؤلف وحياته؟، وعمله الدرامى، ومقاصده الإبداعية وتقنيته تساهم كثيرا فى هذا الإدراك لكنه المسرحية.

وثمة مثال كتبه «أونيل» O'Neille عن مسرحيته «الرحلة الطويلة للوطن» The long Voyage Home، ومسرحياته الأخرى عن البحر من واقع تجاريه الفعلية، وملاحظاته عن الحياة فى البحر وهى تصور أشياء رؤيت ووعتها الذاكرة واستشعرت... وقد أُبدعت مستخلصة من عواطف ومواقف.

ولكى يدرك المخرج مسرحية «الرحلة الطويلة للوطن» عليه أن يدرس ويستوعب إحساس «أونيل» O'neil ومعنى مسرحياته الأخرى التى تدور حول البحر، وكتاباته عنها، والروايات المختلفة عن طريقته ككاتب مسرحى. كذلك دراسته للظروف للسفر بحراً ودراسته للظروف الاجتماعيه والاقتصاديه، والسياسيه والثقافيه على الصعيدين الوطنى والعالمى وقت كتابة المسرحية. ثم دراسة « أونيل» كشخص فى هذا الوقت المعين بالذات من حياته. كل

هذا يساعد المخرج على أن يفهم المسرحية وبصفة خاصة وجهة نظر الكاتب من الحياة كما تمثلها المسرحية. ودراسة بنيوية Phisical للمسرح والممثلين وجمهور المتفرجين الذين كتب لهم أونيل سيكون معين له أيضا. وإن معرفتة بالأدب الدرامى وموضوعتيه وتقنيته وتقاليده، والنقد الدرامى للعصر تكون فى منتهى الاهمية وضرورية.

إن اكتشاف عالم الكاتب المسرحى ورؤيته الإبداعيه بمثابة مصدر لصور خيالية للتفسير والعرض المسرحى. ومهما يكن من أمر فإن استجابة المخرج للصور الخيالية واستدعاءها يتطلبان حالة معينة من سعة الإدراك A State of Mind.

على أن التقبل الإرادى الإيجابى Positive Of Receptivity بدون قوى مزعجة من التساؤل والنقد ضرورى لتحقيق احساس خلاق وادراك للأمر. وكما يشير إلى ذلك «نايت» Knight بقوله: « إننا ينبغى ألا نفكر فى الحقيقة تفكيرا ينطوى على الاطلاق، بل يجب أن تفسر تجربتنا التصورية الأصلية إلى وعى بالمنطق والفكر، مع الاحتفاظ بشئ من ذلك الايمان الذى هو سمة من سمات الأطفال والذى نتمتع به فى المسرح».

والمخرج باستجابته للمسرحية لأسباب إبداعيه يجب أن يعرب عن مشاعره وأفكاره، بعد أن يطلق لها العنان لكى يبدأ الإعداد الإبداعى. أما القراءات الأولى لمسرحية فينبغى أن تستخدم بدقة ووضوح لاستدعاء صور تلقائية طليقة تماما. وهذه الصور قد تكون تصويرا حرفيا لسلوك الشخصيات فى محيطاتها المسرحية الخاصة، مثل سلسلة متتابعة من «إطارات» Frames صور متحركة لعمل تفصيلى، أو قد تكون استعارية أو رمزية، وكلا النوعين من الصور مثير وخلاق. ومهما يكن من أمر فإن الصور الاستعاريه والرمزيــة لما كانت تصورية لا نوعية بالذات، تميل إلى أن تحرك المخرج إلى القيام بإبداع مستمر أكثر من مجرد إبداع نهائى ناشئ من التصور الحرفى لشئ ما. فإذا صور المخرج عند قراءة مسرحية «الرحلة الطويلة للبيت» بالتفصيل حاجزاً لجزء من المدينة بجوار الماء، بالشخصيات وهى تتحرك فى سلسلة من الصور الحرفية Literal فإنه يميل إلى أن يوقف الإبداعية. وإذا تريث فحسب إلى أن يستطيع عمل صورة طبق الأصل من كل شئ فى العرض المسرحى الفعلى كما تصوره، فى حين إنه إذا استخدم الاستعارات والرموز ليقدم المسرحية بمظاهرها، فإن صوره تصبح عاطفيا وإدراكيا مستدعية evocative ومولدة لشئ يغذى الخيال للقيام

بإبداع متزايد ومتدفق أبداً. وهذه الأنواع من الصور قد لاتأتى بهذه الحرية أو هذه السهولة مثل الصور الحرفية، ولكن يجب حفزها بل والسعى وراءها.

ويبدأ اختيار الصور وترتيبها عن طريق الإدراك اللاوعى، والحدس للعلاقات والنماذج النظرية فى تصور الكاتب المسرحى وقصده والتصميم المسرحى للرواية المسرحية. وعندما يصل المخرج إلى الخطوة الأخيرة فى إجرائه التفسيرى للمسرحية عليه أن يسعى عن وعى للصور التى تطابق الترتيب، والتصور الذى يبرز إلى حيز الوجود من رؤيته التفسيرية للمسرحية. أما الصور الفردية للعناصر المكونة للمسرحية فسوف ترتب نفسها فى نموذج يمكن إدراكه وهو يقرب إلى صورة كبيرة إجمالية للمسرحية برمتها.

وفى البحث عن صورة إجمالية لمسرحية «الرحلة الطويلة للبيت» قد يتصور المخرج أن المسرحية فخ a trap وهذه الصورة الكبيرة المعنية بالذات ممكن أن تثير مشاعر وأفكار المخرج التى تبرز إلى حيز الوجود من صور أصغر لقيام صيادين بصيد حيوانات بالفخاخ، وهذه النتيجة يمكن الحصول عليها من شخصيات وحبكة وموضوع المسرحية التى تدرك بشاعرية انطلاقية. ثم عند استخدام المخرج تصوره للمسرحية، فإنه قد يقسم الشخصيات إلى صيادين وإلى فرائس للصيد، وهكذا يقوم بتنشيط صورته بتغيير الصيغة الإسمية للكلمة إلى الصيغة الفعلية لها: يوقع فى شرك To entrap... وصورة يوقع فى شرك يمكن أن تكون أساساً لكل الإبداعية لإنتاج هذه المسرحية من إخراج وتمثيل ومناظر وأزياء وإضاءة وصوت.

الإبداعية والذهول المفاجىء:

والمخرج إذ تتملكه العاطفة الجمالية يتصور لحظة بشاعرية انطلاقية أو استعارية بطريقة مبتكرة غير متوقعة ان جمهور المتفرجين سوف يباغت ويغرى بالتحرك إلى ضحك مفاجىء ينطوى على الابتهاج أو إلى إثارة عظيمة.

وتتألف العملية الإبداعية من إيجاد شئ لم يكن موجودا من قبل أو من تغيير شئ موجود من قبل بطريقة جديدة. أما عنصر المباغتة فيثير الدهشة والتعجب اللذين يقترنان بكل مانربطه بالخيال والأصالة الإبداعية. وتيرون جاثرى Tyrone Guthrie يعتبر أحد الأساتذة القلائل لهذه الإبداعية الإخراجية كما يتبين من إخراجه فى نيويورك لمسرحية بيراندللو Pirandello «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» عام ١٩٥٦. وثمة مثال هو الظهور المثير للشخصيات الستة فى وسط مشهد من المسرحية داخل المسرحية وتدريباتها

يقوم بها على خشبة المسرح الممثلون الكوميديون. وكان المشهد وهو يمضى قدما يتألف من حركات هزلية عنيفة مسلية، وحركة دوران سريعة فى أتجاه واحد والدخول المذهل لأفراد الأسرة الموشحين بثياب سوداء من الاتجاه المقابل.

لقد كان هذا سحرا مسرحيا فى مسرحية يدور معناها حول الفرق بين الوهم والواقع illusion and reality ومبدأ التباين موضح بصورة جميلة: تباين فى المزاج ناشئ من تباين فى الحركة والحركة الموسيقية (التمبو) Tempo وبؤرة انتباه المتفرجين. أما «بيتر بروك» Peter Brook فقد أوضح فى إخراجه عام ١٩٤٦ لمسرحية «شقاء الحب يذهب سدى» Love's Labour's Losr فى استراتفورد ـ أون ـ ايفون Stratford - on - Avon عندما وصل الرسول طويل القامة، وهو مشتمل برداء أسود على كتفيه أثناء قيام الشخصيات بقفزات لا معنى لها قرب نهاية المسرحية، وأعلن أن الملك مات.

ويستخدم السينمائى العظيم «ألفريد هتشكوك» Alfred Hitchcock هذا المبدأ كثيرا فى أفلامه الميلودرامية وفيلم «ربيكا» Rebecco يحفل بمشاهد توضح هذا وتقنياته تنطوى على تغييرات سريعة مباغتة فى إيقاع يسفر عن تناقضات فى المزاج، هى عادة توقف مفاجئ مصحوب بضحك وتوتر متزايد بتحول مفاجئ من الضحك أو لحظة هدوء وسلام.

وهذه الإبداعية جزء لايتجزأ من فن المسرح الذى هو فن تعجب مفاجئ، ودهشة وهو ينبثق من أصالة تفسيرية، واستقلال فردى يتسم بتركيب من الإلهام والتمييز.

ضبط الإبداعية:

من كل هذا نرى الأعمال الإبداعية والتفسيرية لعقلية المخرج والعملية علاوة على هذا يجب أن تشتمل على تدريب العقل على عاطفة يصعب جماحها.unrestrained emo-tion والاستدلال المنطقى يجب أن يقترن بالعاطفة الجمالية.

على أن المخرج فى كل إبداعيته أمام خيارات عديدة، يجب أن يصدر أحكاما وقرارات جمالية ومسرحية، وقول الشاعر الإنجليزى «ويردس ويرث» Wordsworth إن الشعر أصله من عاطفه مستجمعة فى هدوء يتضمن الحاجة إلى فكرة لتشكيل العاطفة بإبداعية فنية. والفكرة تكون فى ذروة إمكاناتها عندماتكون طليقة من اضطراب عاطفى. وهناك قول «إن العقلية الإبداعية فى قيامها بوظيفتها يوما بعد يوم يجب أن تكون عقلية نافذة. وتستلزم العاطفة التى يتحكم فيها العقل ويوجهها ويشكلها، ومن المخرج المسرحى تطبيق المبادئ

والقوانين الأساسية التى تدعم المظاهر المختلفة للفن المسرحى. أما ما هى هذه المبادئ أو القوانين على وجه الدقة فأمر مضلل أحيانًا. وهى على أية حال جزء مما يدعوه جاك[8] مارتيان Joques Maritain «العقل العامل» Working Reason ومهما يكن من أمر فهو يقول بأن الفكر أو العقل الذى يقوم بدور رئيسى وعظيم فيها (الفنون الجميلة).

والمسرح بطبيعة الحال كما يرى «فرانك ماكملان» Frank Mcmullan ليس عقلا تصوريا أو جدليا أو منطقيا بل ولا عقلا عاملا إذ إنه عقل حدسى Initiative Reason فى المناطق الغامضة والسامية القريبة من مركز الروح والتى يقوم فيها الفكر بنشاطه فى المنشأ الوحيد لقوى الروح وبالاشتراك معها.

وهكذا فإن المخرج مثل كل الفنانين يخضع للعقل الحدسى والعقل العامل وكلاهما ضرورى لكل عمل إبداعى. ويشير مارتيان Maritain إلى أن العقل العامل يقوم: بدور ضرورى - وإن كان دورا ثانويا فى الفنون الجميلة. وحالما تكون له اليد العليا، فإن العمل لا يكون إلا جثة لعمل فنى، نتاج أكاديمى، ولكن عندما يستخدم وسائل العقل الجدلى، والقواعد الضالعة فيه وهى قواعد ثانوية كأنامل أستاذ بالفطرة، وكأنامل أى أدوات للحدث الإبداعى فإنها تكون بمثابة ترسانة لا غنى عنها للفطنة والتبصير والمهارة فى حياة الفن. أما السخرية من هذه القواعد بإعلان حرية الفن فهو مجرد ذريعة تقدمها حماقة الشخص المتوسط.

إن هذا هو الجواب للمخرج الفنان الشاب الذى يضيق ذرعاً بالنظام الفنى ويثور ضده. ويجب على المرء، حتى فى الفن أن يتمتع بالحرية مع العقل. وهذه القاعدة تصدق على العبقرى وكذلك على الموهوب فحسب.

الجرأة الإبداعية:

على الرغم من أن المخرج شأنه شأن أى فنان آخر، قد يشعر بأنه مقيد بالقواعد المنظمة لفنه، فإنه مع ذلك يستطيع أن يكون، بل يجب أن يكون جريئا فى كل مايفعل. يجب أن يعطى الأنطباع بأن هناك مجازفات Chances وهذا تعبير صادق عن حرية الفنان الروحية. وهذه الجرأة أو الأحساس بالخطر يستشعره المتفرجون لا شعوريا، ويولد نوعا من الإثارة تحيط بكل فن عظيم. وهذا يمكن أن يعبر عنه فى الإخراج بتفسير وإبداع الشخصية والمؤثرات العاطفية والجوية atmospheric والموضوع، وفوق كل شئ الأسلوب المسرحى. والمسرح الحديث قد استقر على انتهاج أسلوب تقليدى: الواقعية Realism وهى ينبغى أن تدفع بعنف

وجرأة بعقلية المخرج المبدعة والمفسرة. وأسلوب المخرج الخاص إلى جانب أسلوب المسرحية يمكن فى ذاته أن يعطى قوة دافعة للإثارة الضرورية لأعلى درجة لشكل الفن المسرحى. وكل مسرحية تتطلب خطة للإخراج المسرحى يمكن أن تتيح الفرصة لحرية التعبير. ومهما يكن من أمر فإنه إذا أنطوت هذه الحرية عن الابتعاد عما هو تقليدى ومتفق عليه فإنه يجب أن يعبر عنها بصراحة وبلا خشية، فالمتفرجون يريدون أن يوجهوا بطريقة أيجابية كما يجب أن يكون المخرج جريئا فى خاطره التخيلى والعاطفى. والإنتاج المسرحى الأملس والتقليدى مجدب، ولا يولد إثارة عاطفية أو ذهنية إذ أنه يصدر من الصانع الماهر فى المسرح وليس الفنان. والفنان لايصده شئ، فهو مقدام، مخاطر ولايعبأ بما يتعرض له من خطر.

التوصيل:

لايمكن للفنان أن يبدع فى فراغ دون الإشارة إلى جمهور المتفرجين. والمخرج يجد أنه من الصعب أن يعرف إلى أى مدى يقوم بتوصيل أفكاره وأحاسيسه. وهو كثيرا مايذهل من أن أفراد جمهور المتفرجين يعجزون عن إدراك قيم معينة فى عرضه المسرحى. فجانب كبير يدرك عاطفيا ولاشعوريا، ولايترجم إلى فكرة لا شعورية متماسكة منطقيا. وقد يقول أحد أفراد الجمهور أنه لايفهم موضوع المسرحية، ولكن عند سؤاله قد يكشف عن إدراك عاطفى يحتاج إلى تفكير ومناقشة يعطيه قواما متماسكا. ولايستطيع المخرج بطبيعة الحال أن يتحدث على حدة مع كل فرد من جمهور المتفرجين لكى يحصل على رد الفعل لديه، ويجب عليه أن يعتمد على ردود الفعل التى تسمع وترى، والصادرة من المتفرجين أثناء الأداء المسرحى وفترات التوقف، بينما هم يغادرون المسرح.

على أن إحدى الصعوبات الكبيرة فى التوصيل المسرحى تنشأ من أن الانسياب flow السريع والمستمر للأداء يسمح بإمكان حدوث إحباطات بصرية وسمعية. وإذا استطاع المتفرجون أن يوقفوا المسرحية ويقولوا ماهذا؟ أو هل لك أن تتفضل وتفعل هذا ثانية فأنا لم أفهمه تماما، فإن مشكلات عديدة للتوصيل يمكن حلها. والكاتب الروائى والشاعر يتميزان فى هذا بأن جمهور المستمعين لهما أو قراءهما يستطيعون أن يتوقفوا ليفكروا ملياً فى فقره أو يقلبوا الصفحات ويدرسوا سطرا أو فقرة. أما الكاتب المسرحى فإنه بمساعدة المخرج يجب أن يعرض فكرة أو جملة أو لحظة بوضوح وبطريقة قاطعة بحيث يستطيع جمهور المتفرجين أن يدركوها فى غمرة انسياب الحدث الدرامى.

وينبغى على الكاتب أحيانا أن يقوم بتوصيل هذا فى الحال عن طريق وضوح الحوار أو الحدث أو أن يقوم بتوصيله بطريقة تجميعية بتضمين متكرر أو بضبط المعلومات Control of information .

ولتوصيل المعنى بوضوح وبصفة قاطعة فى كل لحظة، على المخرج أن يركز انتباه المتفرجين لا على خشبة المسرح فحسب بصفة عامة، بل على الشخصية الهامة، والسطر، والكلمة الهامة، والموقف المتسم بالأهمية عندما تتبدل وتتغير. وتشمل التقنيات المختلفة التى يستخدمها المخرج فى عملية المسرحة التصويرية Pictorial dramatization والحركة طرقا ووسائل لتوظيف دعائم اهتمام المتفرجين وتوجيهه. وما ان تتم السيطرة على الاهتمام حتى يمكن الاستفادة من التقنيات الخاصة بتحقيق قوة التعبير.

وتستطيع براعة المخرج فى هذه التقنيات أن تضمن درجة كبيرة من التوصيل.

والتوصيل لجمهور المتفرجين بحكم الضرورة جزء لا يتجزأ من التفكير التفسيرى والإبداعى للمخرج. فالاتصال بجمهور المتفرجين من خلال المسرحية عن طريق الممثلين وغيرهم من عناصر العرض المسرحى يقتضى اتخاذ خطوات معينة متعاقبة من المخرج. فعليه أولا وقبل كل شئ أن يفسر ويدرك كنه جمهور المتفرجين قبل أن يتصل بهم. ثم عليه أن يفسر المسرحية، ويستخدم الممثلين والعرض المسرحى كقنوات للاتصال، وهذا التعاقب سلسلة من العمل الذى يجب أن يقال عنه إنه تفسير إبداعى. ويحتاج المخرج إلى ضرب خاص من الخيال والرؤية والذكاء والإدراك لكى يكن مبدعاً ومفسراً معا. وهذا ضرورى فى أخذ عنصرى التفسير الدرامى فى الأعتبار وهما جمهور المتفرجين والمسرحية. ولايمكن مواجهة أى منهما مواجهة واقعية بأن نتوقع وجود صيغ تقليدية، أو أنه يمكن تطويرها لكشف غموضهما. فلا يمكن تطبيق القواعد الصارمة والسريعة. ولايمكن اتباع قواعد وإن كان يمكن استخلاصها وذلك لأن جمهور المتفرجين والمسرحية عنصران لايمكن تعريفهما، إذ أنهما ينطويان على صفات متناقضة ومراوغة دائما تثير حيرة أصحاب النظريات المسرحية والعاملين بالمسرح على السواء. ومع ذلك فإن على المخرج أن يحاول أن يدرك كنه سيكلوجية جمهور المتفرجين وفن المسرحية. ولو نجح ولو جزئيا فى إدراك كنه أحد منهما فإنه يكون قد أحرز تقدما حقيقيا فى إدراك كنه الثانى. والخطوة الأولى التى يقوم بها لإدراك كنه المتفرجين هى أن يرى بوضوح علاقته بهم.

الفصل الرابع

التفسير بأنواعه

التفسير بأنواعه

تفسير النص المكتوب

ثمة افتراض شائع هو أن تفسير النص المكتوب يعد المهمة الأولى للمخرج، لأن كل القرارات المتعلقة بالإخراج، مثل مسائل التكوين المسرحى لايمكن الإجابة عنها إلا بتفسير تصاغ ألفاظه سلفا. وهذا ليس دائما صحيحا فى الممارسة العملية. فكثير من المخرجين أحياناً يسلمون بصراحة وصدق أنهم ليس لديهم تفسير للمسرحية، فهم يبدأون التدريبات دون تفسير، ويتم إخراج المسرحية بأسلوب ما فتنجح المسرحية نجاحا عظيما. ومن الصعب أن نصدق أن هناك ضرورة لمعظم كوميديات القطاع الخاص التى تقوم على الإثارة الجنسية فى معظم أشكالها، أو المسرحيات الهزلية (الفارص) Farce، لأن الهدف الوحيد لهذه المسرحيات هو تسلية جمهور المتفرجين باستمرار.

ومع ذلك فإن من العدل أيضا أن نقول أن معظم المسرحيات تبدأ من تفسير إخراجى حتى لو كان هذا التفسير يفتقر إلى الإيضاح. وتفسير المخرج هو مجموعة من الأفكار والصور والمشاعر تعبر عما يريد المخرج أن توصله مسرحيته للمتفرجين. وهذه المجموعة من الأفكار تشمل تصور المخرج لمعنى المسرحية، وأية معايير إضافية يخطِّط لأن يصبّها فى العرض المسرحى (أو يحّمل العرض المسرحى بها، معتمدا على نجاحه فى المزج بين التفسيرات)[٩].

التفسير الإجمالى مقابل التفسير لحظة بلحظة[١٠]

التفسير الإجمالى هو مفهوم المخرج لمعنى المسرحية بأسرها.

وكلنا يعرف أن «هاملت» لشكسبير مسرحية عن رجل يفكر كثيرا، و«الشقيقات الثلاثة» لتشيكوف مسرحية عن مجئ الثورة الشيوعية، و«عطيل» لشكسبير أيضا عن عنصرية اليزابيثية ولواط. وهذه ثلاثة تفسيرات إجمالية موضع جدل قد يحاول المخرج أن يحملها إلى المتفرجين من خلال القيام بإخراج العرض المسرحى.

والتفسير لحظة بلحظة هو تحليل المخرج للحدث الداخلى، دقة بدقة Beat - by- beat فى المسرحية، ومايحدث فى كل لحظة من كل مشهد فى كل شخصية. والتفسير لحظة بلحظة هو فهم بيانى للدوافع والأهداف والمونولوجات الداخلية والمدركات السيكولوجية حتى فى المسرحيات غير الواقعية. أما معرفة ما إذا كان التفسير الإجمالى مستمد من تحليل لحظة بلحظة أو العكس فمسألة مفتوحة للنقاش. فالمخرجون كثيراً ما يبدأون الإنتاج المسرحى بفكرة إجمالية ثابتة، ويسعون إلى أن يجعلوا كل لحظة فى المسرحية تتفق مع التفسير المتراكب. أو ربما يبدأون بمشاهد قليلة فقط يتصورونها بصرياً ويعملون جادين عن طريق التدريبات لاستخلاص تفسير إجمالى من أجزاء الدليل الذى تحمله هذه المشاهد. على أن معظم العروض المسرحية التى عرفت بالتفسير الأصيل الرفيع، هى عروض مسرحية مقنعة جذابة، بمعنى أن المخرج يبدأ التدريبات بتفسير إجمالى يتصوره بعناية شديدة. مسرحية «تاجر البندقية» لإليس راب Ellis Rabb فى مسرح الكونسيرڤاتورى الأمريكى والتى شاهدتها عام (١٩٧١) حالة فى صميم الموضوع. إذ قرر المخرج «راب» فى البداية أن المسرحية تتعلق بمجتمع الصفوة من اللواطيين فى البندقية مع أنطونيو Antonio راعيهم الأكبر، وباسانيو Bassanio هو شاب يختار (بصعوبة) زواجاً برجوازياً من الجنس الآخر. وكان تفسير المخرج يعنى أن مشهد المحاكمة الدرامى المؤثر كل التأثير لايحدث فى الفصل الرابع (محاكمة شيلوك) بل فى الفصل الخامس (محاكمة باسانيو) وبهذا جعل للفصل الأخير من مسرحية شكسبير الذى اعتبر أنه من الصعب إنجازه، جعل له معنى بحيث يتم إخراجه بنجاح. وقد أضاف أيضا معايير جديدة مؤثرة لكثير من اللحظات فى المسرحية، مثل تراجع انطونيو خلال محاكمة شيلوك «أنا خروف مخصى ملطخ فى القطيع، فأضعف نو من الثمار أكثرها عرضة للعطب». ومن جهة أخرى فإن هناك تفسيرات أصيلة بدرج

مذهلة تثير الأنتباه إليها أحيانا، وبعيداً عن امتياز النص المسرحى المكتوب وعمليات الأداء المسرحى للممثلين أنفسهم.

والخلاصة أن التفسير التقليدى يصبح تقليديا لأنه يلقى مقاومة ضئيلة من النص، وأما العروض المسرحية المشهورة بنزعتها الطبيعية وتمثيلها الرائع، فتنتج عادة من تأكيد أكبر على النص المكتوب لحظة بلحظة أكثر من المفهوم الإجمالى الأصلى بدرجة مذهلة، وثمة رأى آخر يقول إنه ليس ثمة سبب يدعو إلى أن تكون هذه هى الحالة بالضرورة.

التفسير الذاتى الحقيقى مقابل التفسير الخارجى الطارئ:

هناك مصدران أساسيان للقرارات التفسيرية التى يتخذها مخرج ما، هما النص، والمخرج نفسه. والمدى الذى يستخدم إليه أحدهما أكثر من الآخر يحدد ما إذا كان تفسيره ذاتيا حقيقيا أو خارجياً طارئا أساساً.

والتفسير الذاتى الحقيقى يأتى من النص ومن المادة التى تضئ النص، وهذه المادة تشمل ملاحظات تفسيرية موضحة يقدمها المؤلف، وملاحظات نقدية عن المؤلف ومسرحيته، ومعلومات تاريخية تتصل بالسيرة الذاتية. ومادة تتعلق بالتاريخ النقدى والمسرحى للرواية المسرحية. والتفسير الذاتى الحقيقى يسعى إلى إعادة خلق عالم كاتب المسرحية ومسرحيته باعتبارها جزءاً من ذلك العالم.

أما التفسير الخارجى الطارئ، فيأتى من عالم المخرج وعالم جمهور متفرجيه. وفى حين أن التفسير الذاتى الحقيقى يحاول أن يحدد على وجه الدقة ماتعنيه المسرحية، فإن التفسير الخارجى الطارئ يتضمن مايريد العرض المسرحى الحالى والمخرج أن يقولاه. ولذلك السبب فإن التفسير الخارجى الطارئ كثيرا مايعتبر «إعادة تفسير» أو جعل المسرحية تواكب العصر الحالى.

ولسنا فى حاجة إلى تبرير التفسير الذاتى الحقيقى على أساس أن المؤلف كان قصده حقًا هذه المعانى، فنصه المكتوب ببساطة، عميق ومرن إلى درجة تكفى للايحاء والسماح بها. فمثلا مسرحيات لشكسبير كما تقول الدراسة مثل «عطيل» أخرجت وفيها تلميحات إلى العنصرية الأمريكية و «هاملت» بانحناءة للنظريات الفرويدية (الأوديبية) Oedipal

و«الملك لير» King Lear بأنشودة ثناء على النفور الموجود. وهذه العروض المسرحية يمكن تبريرها بحيويتها الدرامية، ولكن ليس بترديدها الدقيق لنوايا المؤلف الأصلية. ولكن بسبب عرضها المسرحى كثيرا، وبسبب ألفتها المفرطة وعمقها وعالميتها، فإنها من الواضح أنها كثيرا ماتكون عرضة للتفسير الذاتى الحقيقى.

والنقاد، بل والمخرجون كثيرا مايسخرون من التفسير الذاتى الحقيقى. وجيل المخرجين بعد چاك كوبوه Jacques Copeau اتبعوا حكمته: «النص وحده هو الذى يهم». وبهذا فإن جيل المخرجين الحالى - على مستوى العالم - سبقه جيل أكد أن وظيفة المخرج الوحيدة هى توضيح المعنى المحض للنص كما أبدعه مؤلفه. وحكمة كوبوه - بلا شك - لقيت احتراما فى الانقطاع أكثر مما يلقى فى الممارسة المسرحية كما يبين أى فحص لكتبه فى الإخراج المسرحى، وحكمته لازالت سارية نظريا حتى اليوم. وهى نظرية غير واقعية على أية حال .

أما بيتر بروك Peter Brook فيقول «عندما اسمع مخرجاً يتكلم بطريقة تقنع بسهولة عن ترك مسرحية ماتتحدث من نفسها، تثور شكوكى لأن هذا هو أقسى عمل من الأعمال جميعاً. فأنت إذا تركت مسرحية تتحدث فقد لاتنبس ببنت شفة. وإذا كان ماتريد هو أن تُسَمَع المسرحية، فإن عليك عندئذ أن تناشد صوتها.

التفسير «الصحيح»
مقابل التفسير «الحيوى»:

إن الانتقال من التفسير الذاتى الحقيقى إلى التفسير الخارجى الطارىء، من اكتشاف المخرج لما «قصده» كاتب المسرحية بتعبيره عما «تقول» المسرحية ، هو إلى حد كبير عمل لاشعورى يعبر خطأ غير محدد فى نقطة خفية. وليس من شك فى أننا وصلنا إلى عصر وجودى ليس فيه شئ مثل التفسير الصحيح أو الخطأ. وتاريخيا يوجد تفسيرات صحيحه لعروض لم تمس منذ عروضها الأولى الأصلية فى القرن الماضى. ففى المسرح الأوربى والأمريكى عروض مسرحية رخص بها وأجازها أو شهد بصحتها المؤلف المسرحى بل وأخرجها هو. ولكن حيوية المسرح تتوقف على أن المواقف تتغير أيضا كما تتغير الأزمنة والناس، وأن العروض المسرحية يجب أن تتوافق مع تلك التغيرات، إذا ماأريد أن يحدث

اتصال حقيقى. ولأن مسرحيات «نساء طرواديات» Trojan Women للكاتب اليونانى «يوريبيدز» و«حلم ليلة صيف» و«هاملت» و«الملك لير» تسمح بالتفسير طوال القرون الماضية، فإن أثرها يقع فى الحال كما كان يحدث عندما كتبت.

ولايستطيع أى مخرج ولا ناقد لهذا الأمر ــ أن يرى مسرحية ما كما قصد المؤلف أن تكون. والمخرجون أو النقاد الذين يفترضون أنهم يمكن أن يروها كما قصد المؤلف يكونوا آثمين لافتقار مقترن بالتعالى للمنظور. والعرض المسرحى «الصحيح» تماماً لم يوجد أبدا. وأدراكنا محدود بقيود تعوق خيالنا وقدرتنا على تحديد قصد المؤلف إذ إن هذا لإدراك يتأثر بأفكار طفرات خيالنا وجهازنا الحسى وذكائنا كمخرجين. وهناك نادرة هندية معروفة تتحدث عن ثمانية من العميان تحسسوا فيلاً ثم وصفوه. تحسس الأول الذيل وصاح قائلا إن الفيل مثل حبل، وتحسس الثانى الجلد وأصر على أن الفيل مثل حائط، وهكذا وبنفس الطريقة تبدو الحقيقة مختلفة فى نظر مختلف الناس. وليست هناك وجهة نظر «صحيحة» بصفة مطلقة، ولاحتى وجهة نظر المؤلف. ومن ثم فإن هدف المخرج هو تفسير حيوى وليس تفسيراً «صحيحاً». وقد قال المخرج تيرون جاثرى: Tyrone Guthrie.

«لايمكن لفنان مفسر أن يدلى بتعليقه الخاص على عمل يحاول جاهدا أن يفسره. وعمل هذا بتواضع شديد هو الموقف الممكن الوحيد للمبدع (أو نقول أصدق المعبّر) للفكرة الأصلية. وطوال حياتى المهنية وُجهت إلى انتقادات لأننى حاولت بلا جدوى أن أعبّر عن رأيى الشخصى الخاص، وأُدلى بتعليقى المسلم بأنه محدود على الروائع التى كان من حظى أن أقوم بإخراجها، وأعتقد أن هذا النقد فى غير موضعه فأنا أعرف مثلا أن تعليقى على مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس أو «هاملت» أو «ذلك ختامه مسك» لشكسبير لم يعد نهائيا أكثر مما كان أولا تفسيرا لهذه الأعمال. وأنا وزملائى المشاركون لى أضفنا فحسب تعليقا آخر لمجموعة الانتقادات واسعة النطاق والإعجاب والاحترام والحب، وما إلى ذلك بسبيل، والتى بها تحاط بحق أية رائعة من روائع التعبير الإنسانى».

وهذا الموقف لايجب ألا يزعج المؤلف المسرحى ــ فالمسرح فن يشارك فيه أكثر من واحد، وهو أشد حيوية عندما تكون هذه المشاركة صحية ومرنة. وليس هناك موضع تكمن فيه العظمة أكثر من العلاقة بين المخرج والمؤلف حتى لو كان المؤلف لم يعد على قيد الحياة. وبعض عمليات الامتزاج بين المؤلف والمخرج قد أسفرت عن عمليات انصهار

للمواهب مثل عمليات المشاركة بين تينسى وليامز، والمخرج اليا كازان، وچان چيرودو والمخرج لوى چوفيه وبول كلوديل والمخرج چان لوى باروه، وانطون تشكيوف والمخرج قنسطنطين استانسلافسكى. وهذا التعاون المشترك حتى لو كان عاصفا يمكن أن يكون عاملا فى تسنُّم ذُرى عالية يستطيع الفنان المسرحى أن يطمح إلى الوصول إليها.

النواحى الأخلاقية
فى العلاقة بين المخرج والمؤلف:

إن التفسير يأتى دائما من مصادر ذاتية حقيقية وخارجية طارئة على السواء، أى من المسرحية ومن المخرج. والمثل الأعلى هو تخّير أفضل مافيهما، وأسوأ مافيهما أيضا. والمخرج ليس جهازا آليا يساعد المؤلف تقنيا على تحويل مسرحيته من صفحات ورقية إلى خشبة المسرح، ولا طاغية يمزق المسرحية إرباً إرباً فى عملية إبداع من صنعه.

وفى التعاون المشترك مع مؤلفين أحياء عليه أن يسترشد بالاعتبارات الأخلاقية. ونقابات المسرحيين فى معظم دول العالم يكون لها ضلع فى كل عقود المسرحيات الجديدة التى يتم إخراجها على يد محترفين إذ تصر على أن للمؤلف حق الأعتراض على اختيار المخرج، والحق فى الأصرار على إجراء تغييرات فى النص المكتوب. والمخرج مهما كان فوق القانون حسب العرف السائد، عليه أن يعامل المؤلف المسرحى على أنه فنان متعاون مشارك (المفروض أنه أهم شخص) فى فريقه الخاص بإنتاجه المسرحى.

وللمخرج الفنان للعرض المسرحى على أية حال الحق فى تفسير مسرحيته كما يشاء حتى لو صرخ المؤلف المسرحى وسبّ ولعن الممثلون، واقتطع المنتج من الميزانية وعوى النقاد. ذلك أن المسرح اليوم ينشد رؤية وحيوية واثارة، وقد وقع الاختيار على المخرج لتوضيح كل هذا. وتولى كثير من المؤلفين الغربيين جزئيا إخراج مسرحيات كتبوها لهذا السبب. والمعيار النهائى لقياس تفسير المسرحية هو العمل على أن ينجح عرض مسرحى لينطوى على مانستعيده (أو نتخيله) من تجربة مسرحية عظيمة (تطهير من الشوائب) وتسرب للانفعال، وفهم، ودهشة، وبهجة، ورهبة مشاعر يمكن توصيلها بقوة من رحبة المسرح إلى جمهور المتفرجين، وتلك رسالة المسرح.

التفسير الذاتى الحقيقى لحظة بلحظة:

على الرغم من أنه لايوجد خط دقيق واضح يفصل بين التفسير الذاتى الحقيقى، والتفسير الخارجى الطارئ فإن من الواضح أن المخرج يستطيع أن يحلل بطريقة ذاتية حقيقية أو بطريقة خارجية طارئة، أى أنه يستطيع أن يواجه المسرحية من ناحية هاتين الفائدتين (ليس من الضرورى فى آن واحد)بعين تنظر نحو التحامهما فى التفسير النهائى. والمخرج يبدأ عادة بطريقة ذاتية حقيقية، لأنه لا يستطيع أن يبدأ جديا فى تطبيق أفكار تفسيرية مستمدة بطريقة خارجية طارئة عليها إلا عندما تكون قبضته قوية ثابتة على الحدث الذاتى الحقيقى لحظة بلحظة فى المسرحية، والموضوع الإجمالى (فمثلا من المستحيل على المخرج أن يقرر إخراج مسرحية «هاملت» ماركسيا إذا لم يكن قد قرأ المسرحية. والمثال التالى لتتبع طريقة المخرج العادية فى تنظيم مصادر معلوماته للتوصل إلى تفسير.

دراسة النص:

تقول الدراسة إن أول قراءة سريعة لأى مسرحية لا تكشف إلا عن جزء من الحدث الداخلى. وحتى فى مسرحية بسيطة يبدو الحدث معقداً؛ فلا يوجد تغيير فى العلاقات بين الشخصيات والمواقف إلا من خلال قراءات عديدة، كل منها من وجهة نظر مختلفة إلى حد ما.

على أن معرفة المخرج الوثيقة بالحدث الداخلى الذى هو عادة فى قلب تفسيره الإجمالى يجب تنميتها بتفاصيل مضنية. وهذا من السهل ملاحظته من خلال الدراسة للمشهد الافتتاحى لمسرحية هاملت.

(يدخل «برناردو» Bernardo و «فرانسسكو» Francisco وهما حارسان).

برنـــــاردو: من هناك؟

فرانسسكو: كلا رد على، وقف، واكشف عن نفسك

برناردو: ليحيا الملك:

فرانسسكو: من؟ برناردو؟

برنـاردو: هو بعينه.

فرانسسكو: لقد أتيت وأنت حريص على المجئ فى موعدك.

برناردو: لقد دقت الساعة الآن الثانية عشرة، فهيا اذهب إلى فراشك يا«فرانسسكو»

فرانسسكو: شكرا جزيلا لتبديل هذه النوبة، فالبرد قارس، وأنا فى قرارة نفسى حزين ملتاع.

برناردو: أكانت حراستك هادئة ؟

فرانسسكو: لم أشاهد فأراً يتحرك.

برناردو: حسنا إذن. أسعدت مساءً. وإذا ماقابلت «هوراشيو» و«مرسيلوس» فأطلب إليهما أن يهرعا بالحضور

فرانسسكو: اعتقد أننى أسمع وقع خطواتهما. قف. هو.. من هناك ؟.

والمشهد يبدو بسيطاً لكن المظهر خداع. فنحن نعرف أن «برناردو» Bernardo يحل محل «فرانسسكو» Francisco فى نقطة الحراسة وأن «فرانسسكو» كانت نوبة حراسته هادئة وأن آخرين قادمون. ولكن هناك مزيد يقال عن المشهد. تابع مثال تفسير المشهد عن كثب لترى مستوى التفاصيل التى يجب أن تتابع.

«يدخل «برناردو» و«فرانسسكو» ويتغافل «شكسبير» (أو المحرر للطبع) عن أن يقول من أين تدخل الشخصيات. ولكن من الواضح أنها لا تدخل فى نفس الوقت أو فى نفس المكان. وفى عرض مسرحى حديث بأضواء أو بستار يمكن اكتشاف «فرانسسكو» عند رفع الستار. ولا ضرورة لأن يلى ذلك مباشرة حوار أو دخول لبرناردو. وقد يريد المخرج أن يوضح الحالة العقلية والشعورية أو الزمن أو الحدث أو الشخصية باختراع عمل «لفرانسسكو» بينما هو ينتظر إحلال آخر محله. فقد يكون يذرع المكان خارج نقطة حراسته جيئة وذهابا أو ينام مرتكزا على عمود، أو يدفىء يديه أمام نار موقدة أو يقرأ كتابا أو حتى يّروح عن نفسه خلف أسوار التحصينات.

«برناردو»: من هناك ؟»

هذا سطر لايتميز بخصيصة معينة، يجب تفسيره بعناية. والحارس القائم بالعمل عادة يتحدى القادم الجديد وليس العكس. وبعد بضع سطور يقوم «فرانسكو» بعمله بطريقة صحيحة فيسمع «هوراشيو» وهو يقترب ويتحداه فى الحال. ولكن من الواضح أن «فرانسسكو» هنا لايسمع «برناردو» قبل أن يصل إلى خشبة المسرح. وفضلا عن ذلك فإن سؤال برناردو غير عادى: إنه يعرف أنه هو المقرر أن يحل محل «فرانسسكو» فى هذا المكان وهذا الوقت، وعادة لاتراوده أية شكوك فى معرفة من يراه.

والحوار الذى لايتميز بخصيصة معينة ينبغى أن ينذر المخرج بأن هناك حاجة لتفسير مابين السطور. وفى تفسير لحظة فى مسرحية ينبغى ألا يكتشف مايحدث فحسب، بل مالايحدث ولماذا تقول شخصية شيئاً لا يتوقع. وفيما يلى تفسير محتمل وعرض لافتتاحية «برناردو»:

«برناردو» يصل وحده للقيام بواجب الحراسة وهو يعلم باحتمال ظهور الشبح، ومن ثم فإنه فى حالة انتباه شديد وحالة فزع. ومن جهة أخرى فإن فرانسسكو لم يخبره أحد بظهور الشبح فى الليلة الماضية (فيما بعد فى المسرحية يصبح واضحا أن «هوراشيو» ومارسيلوس» وبرناردو» فقط يعرفون عن الشبح ولا يظهر «فرانسسكو» فى المسرحية بعد هذا المشهد، لذا فإن «فرانسسكو» يقوم بواجب حراسته بلا مبالاة. وفى ختام جولته الطويلة فى مركز الحراسة يجلس إزاء سور الحصن، وهو متكوم ملتفا فى بطانيته أو يرعى ناراً موقدة. و«برناردو» وهو يسير على أطراف أصابعه نحو مركز حراسته لايرى «فرانسسكو» فى مبدأ الأمر وهو ملتف ببطانيته بحيث لا يسمع «برناردو». وفجأة ينهض «فرانسسكو» ليحرك جمرات النار. ويرى برناردو البطانية تتحرك، وفى حالته الهائجة يفزع إذ يتوقع رؤية شبح، فيصرخ فى عصبية «من هناك؟» ويجيب «فرانسسكو»: كلا رد على، قف واكشف عن هويتك. وكان هذا ينبغى أن يكون رد «فرانسسكو» العاجل: تحدى الحارس القادم، وهو محرج لأنه ضبط وهو مهمل لواجبه ويتحدث باقتضاب لكى يخفى مايشعر به من حرج.

«برناردو» - يحيا الملك:ويحتمل أن تكون هناك كلمة سر متفق عليها سلفاً، وإن كان «هوارشيو» Horatio لا يستخدمها فيما بعد. ولابد أن يستعيد «برناردو» رباطة جأشه بسرعة وإلا ظن «فرانسسكو» أن فى الأمر شيئًا. إن الأمر الآن مفهوم فهو يريد أن يمنع «فرانسسكو» من أن يعرف شيئا عن شبح «هاملت».

«فرانسسكو» ـ «برناردو» ؟: هذا يؤكد سلوك «برناردو» السابق الذى لا يتميز بسمة معينة. ونظرا لأن «فرانسسكو» كان يتوقع حضوره، ونظرا لأنه يأتى فى حرص شديد فى موعده، فإن «فرانسسكو» ينبغى عادة أن يتوقع منه التعرف عليه فى الحال، دون أن يوجه أية أسئلة أخرى. وهذا مالايفعله ويعكس حيرته من انزعاج برناردو أول الأمر.

«برناردو» ـ هو» : «برناردو» يؤكد هويته ربما بإيماءة أو مصافحة أو عناق.

«برناردو» ـ لقد دقت الساعة الآن اثنتى عشرة فهيا اذهب إلى الفراش يا«فرانسسكو».

أول تحذير من التحذيرات البارعة أو غير البارعة إلى هذا الحد بأن يغادر «فرانسسكو» المكان قبل أن يصل الشبح. وقد يريد المخرج أن يؤكد أن الساعة الثانية عشرة بقرع جرس على مسافة بعيدة.

«فرانسسكو» ـ شكرا جزيلا لك لتبديل هذه النوبة. إن البرد قارس وقلبى عليك.

سطر له صلة بالجو، وهو مؤلم للمشاعر عندما ندرك أن «فرانسسكو» لايعلم شيئاً عن الشبح ويستشعر فزعا من الهواء نفسه. والسطر أيضا يقرر البرودة فى الأجواء المحيطة والذى يمكن للمخرج أن يؤكدها بعمل مسرحى.

«برناردو» ـ هل كانت نوبة حراستك هادئة؟

إن «برناردو» يحاول التوصل إلى معلومات دون أن يكشف مايعرفه. ولو أن «فرانسسكو» كان يعرف شيئاً عن الشبح، لكان «برناردو» على الأرجح قد سأل «هل ظهر هذا الشئ ثانية الليلة؟ هذا السؤال الذى يوجهه «مرسيلوس» «لبرناردو» بعد بضع لحظات. ولكن «برناردو» يوجه سؤالا محايداً لايكشف عن شئ ويتلقى رداً محايدا: «لم يظهر فأر فى حركة» وهنا مرة أخرى نكشف مايحدث بفحص مالايحدث.

برنا ردو ـ حسنا أنعمت مساءً:

التحذير الثانى «لفرانسسكو» لكى يغادر المكان، وربما لايفوه به مباشرة.. فلماذا يتلكأ «فرانسسكو» ربما ليجمع بطانيته وغيرها من العتاد.

برناردو ـ «إذا قابلت فعلا «هوارشيو» و«مرسيلوس» المنافسين لى فى السهر فأمرهما بأن يسرعا».

إن «برناردو» لايريد أن يترك وحيدا والشبح يحوم بالقرب منه. لقد قام «فرانسسكو» بجولته وحده، وقلق «برناردو» على زملائه لا يمكن تبريره إلا بتفاصيل الموقف.

فرانسسكو ـ اعتقد أنني أسمع وقع خطواتهم ـ قفوا، هو! من هناك؟ و«فرانسسكو» ينادى كما ينبغى أن يفعل مبينا ان سلوكه الأصلى تجاه برناردو مستمد من ظروف غير عادية.

وتفسيريا للسطور الخمسة عشرة الأولى من «هاملت» تفسير ذاتى حقيقى مستخلص من سطور المسرحية لا من أية نظرية خارجية أخرى. ومهما يكن من أمر، فإن التفسير ليس جامعا مانعا ولاغير قابل للمناقشة. ويكتشف المخرجون المختلفى الفراسات أحداثا داخلية لم تتم الإشارة إليها فيما سبق بل إنها مناقضة للتحليل السابق. وحتى إذا اتبع التفسير السابق صراحة فسوف تكون هناك طرق لا حصر لها لتنفيذه. وبيت القصيد هو أن الحدث الداخلى ينبغى دراسته باهتمام غير عادى بالتفاصيل. وإذا قام الممثلون بأداء سطور الاستهلال دون التفكير فى السؤال الذى أثارته هذه المناقشة، فإن المسرحية سوف تستهل استهلالا تافهاً ومسطحاً، وبدون تحديد. صحيح أنه ليس أمراً حيويا مطلقا أن يكون المتفرجين ضالعين بأنفسهم فيما إذا كان «برناردو» يتصرف بطريقة غريبة، أو فيما إذا كان «فرانسسكو» قد سمح له بمضوع ظهور الشبح، فما لم يكونوا على علم بالمسرحية، فإنهم لن يعرفوا حتى أنهم قد فاتهم أى شئ بعدم الإجابة على هذه الأسئلة. ولكن بدون تفسير وأداء يتسمان بالعمق فإن المشهد سوف يفتقد إلى معنى وتحديد ملموسين ومن الواضح أنه إذا كانت السطور الخمسة عشر الأولى «لهاملت» يصدق عليها هذا، فإنه يصدق على باقى «هاملت» وعلى كل مسرحية أخرى .

أيجاد الحدث الداخلى:

إن فحص النص بحثا عن الحدث الداخلى أو النص الضمنى Sub text يقتضى سبرغور النوايا والدوافع والمونولوج الداخلى لكل شخصية أثناء المشهد موضوع المناقشة. وحتى لو قام المخرج بقراءة النص ألف مرة، فإنه لايستطيع أن يفسر كل لحظة فى كل أداء لشخصية، وهذا هو السبب فى أن كثيرا من التفسيرات لحظة بلحظة يحدث لا فى دراسة يقوم بها المخرج بل فى التدريب Rehearsal ..

ومهمة الممثل هى تقديم تشخيص ثابت يتم بعد تفكير وتأمل يكون له معنى لديه (الشخصية ـ الممثل). ولايكاد ممثل يستطيع أن يحفظ دوره دون التساؤل عن مدى ماهو مفروض أن يعرفه عن الشبح. والممثل الجيد يمضى جانبا كبيرا من الوقت فى التساؤل عن سلوك الشخصية التى يمثلها. ويكون عمل المخرج والممثلين العاملين معهم فى هذا الموضوع باستعدادهم للإجابة على الأسئلة والشروع فى توجيهها.. لماذا نفعل هذا.. ماذا تفكر فيه الآن؟ ماذا تريد منه؟ أنواع من الأسئلة كثيرا مايطرحها المخرجون أثناء التدريبات. وقد لايكون لدى المخرج جوابا جاهزا، ولكنه يعهد إلى الممثل بأن يقترح شيئا، ربما عن طريق المناقشة. والأمر المهم هو أن هناك أسئلة تطرح.

والتفسير لحظة بلحظة يستغرق وقتا. وقد قام استانسلافسكى بعمل تدريبات لمسرحيات استغرقت ألف ساعة فى مسرح الفن بموسكو Moscow Art Theatre بواقع حوالى ثمان ساعات لكل دقيقة أداء. وكثير من هذا الوقت إن لم يكن معظمه يستهلك فى مناقشة النوايا والدوافع. والمخرجون الذين يباهون بأنهم يستطيعون أن يخرجوا عرضا مسرحيا يتدرب عليه لمدة خمسين أو ستين ساعة فحسب، ربما لايرون إلا حوالى خمسة فى المائة من النص الضمنى للمسرحية. وربما يكسبون هتافات فى المناطق البعيدة عن المدن، ولكن عملهم يذوب عادة إذا ما عرض لتحليل نقدى شديد.

التفسير الاجمالى

عندما يكون المخرج قد قرأ نصه عدداً من المرات، ودرس بعناية معانى الكلمات كل على حدة وتطور العلاقات بين الشخصيات لحظة بلحظة والعالم الذى خلقه المؤلف المسرحى بوحى من نفسه وروحه، والمصالح السياسية والاجتماعية والبيئة الطبيعية، فإن المخرج قد يريد أن يبدع تفسيرا إجماليًا لعرضه المسرحى، وليس هذا مجرد موجز إجمالى لمظاهر المسرحية لحظة بلحظة. وأى مسرحية لا تُظهر قط وجوداً فى آن واحد بل مجرد وجود مؤقت يختلف من عرض لذروة، لحل العقدة. ويقوم التفسير الإجمالى بتركيب **المعانى** لحظة بلحظة، ولكنه أيضاً يسلم بها كثيراً وهومختلف كلية عنها.

على أنه ليس من الضرورى على الإطلاق صياغة تفسير إجمالى بطبيعة الحال، فالمسرحيات تختلف فى درجة الوضوح. ومخرج الميلودراما فى القرن التاسع عشر، قد يتجاهل اعتبارات التفسير الإجمالى (هذه المسرحية عن جريمة قتل ومن إرتكبها) ويعمل فقط فى تطوير الحدث لحظة بلحظة، وعملية التشخيص. أو قد يراوغ تعقيد مسرحية ما المخرج، الذى يختار لا شعوريا مواجهة تفسيرية بسيطة.

ومهما يكن من أمر فإن بعض المسرحيات معقدة حتى فى الملامح السطحية. ومن الصعب قراءة مسرحية «هاملت» Hamlet مثلا أومسرحية «عدو البشر» Misanthrope لموليير دون تقدير للغموض الظاهر فى مواجهتها. ولن نكون قط على يقين من الطريقة

التى نأخذ بها بجدية «هاملت» فى أى لحظة، أو من الكيفية التى ينبغى أن نتوقع بها التفكير فيها فى نهاية المسرحية.

والتفسير الإجمالى يعطى اتجاها فلسفيا لتقديم مسرحية معقدة، ولا يكفى أن يعرف المخرج والدارس ما تدور حوله مسرحية، فمن المهم أيضًا أن يغادر جمهور المتفرجين الذين لا يشاهدون المسرحية إلا مرة واحدة المسرح، ولديهم أفكار لها وجود فعلى عما شاهدوه. وهم ليسوا فى حاجة إلى أن يدركوا أنه «رسالة» أو «وضع» فلسفى معبّر عنه بوضوح؛ ونقل التفسير قد يكون سلسلة من الصور والمشاعر التى يدركها العقل بوضوح، والتى لا يمكن التعبير عنها، ولكنها لا تستحق أن ننسى إلى حد كبير. ويرى عباقرة الإخراج المسرحى أن يفسر المخرجون المسرحيات عن طريق الصور (الذهنية) لا عن طريق الإفكار، ونقل تلك الصور سليمة دون أن تمس (بصريا وصوتيا وأيديولوجيا) كتفسير لها. ولعلنا نوضح هذا بتقديم أمثلة للأسئلة المتعلقة بالتفسير والتى قد يطرحها مخرج بشأن المسرحيات الكلاسيكية:

«هاملت» ـ هل «هاملت» حقـا يدّعى الجنون (إنه يزعم أنه يرتدى ميله الفطرى القديم، كما لو كان قناعًا) . أم أنه مجنون؟ هل هو يحب «أوفيليا»؛ وكم يبلغ من العمر؟ ولماذا يؤجل اغتياله لكلوديوس؟ (السؤال الأخير هو الذى يحظى بالإجابة أكثر من غيره فى تاريخ النقد الدرامى وكل الأجوبة مختلفة.

«عطيل» ـ Othello هل عطيل أسود أم عربى من آسيا؟ وهل التحيز العنصرى ملائم فى العلاقات بين الشخصيات فى المسرحية؟ ولماذا يتصرف ياجو بالطريقة التى يتصرف بها؟ ولماذا يكون عطيل مستهدفا لأسئلة ياجو؟ ولماذا تسعى «ديدمونة» بحماقة شديدة إلى أن يعود كاسيو إلى سيرته الأولى؟ ولماذا تسرق «إميليا» المنديل، ولا تُقر بذنبها إلا بعد أن يقع الضرر؟

المسرحية العالمية «عربة اسمها الرغبة» a street car named desire تحتاج إلى نموذج من الأسئلة تطرح حولها، فمثلا: مع من يفترض أن نتعاطف؟ هل ينبغى أن نشعر بأننا يجب أن نحمى «بلانش» Blanche العصبية خائرة الإرادة أم الزوجين «السويين»(١٦) «ستانلى» و «ستلا»؟ لماذا يغتصب «ستانلى» «بلانش»؟ ولماذا تكذب «بلانش» على متش

Mitch. ماذا ينبغى أن يكون عليه شعورنا نحو هذه الشخصيات وسلوكها؟. كل هذه الأسئلة تؤدى إلى تفسير إجمالى يكون حسنا وراء مجرد الأحداث التى تقع لحظة بلحظة. إذا كان «هاملت» Hamlet يتم تمثيل دوره كمجنون فإن المسرحية هى مسرحية جنون، وثمار الجنون تجرى مثل جواد جامح فى ساحة غير صالحة. إذا كان فى السادسة عشرة من عمره، فإن معنى المسرحية يختلف عن معناها إذا كان عمره ثلاثين عاما. وإذا فشل فى قتل «كلوديوس» Claudius بسبب الأفكار المتسلطة العميقة، فإن المسرحية تكون مختلفة جدا، مما تكون عليه إذا ما فشل بسبب أن الفرصة لم تسنح له أبداً.

والتفسير الإجمالى ينبغى أن يأخذ فى الحسبان مشاعر المتفرجين والمسرحيات يمكن أن ترجح كفتها نحو شخصية معينة. فمثلا فسرت مسرحية «انتجونى» Antigoni «لسوفوكليس» Sophocles تفسيراً يجعل «كريون» بطلا نبيلا، و «انتيجون» فتاة مدللة تفعل ما يحلولها. وفى عرض «قطة فوق صفيح ساخن» «لتينسى وليامز» تظهر «ماجى» فى صورة بطولية و «بريك» يظهر لئيما فاسداً. وفى عرض «تاجر البندقية» «لشكسبير» كان من أجل التعاطف Simpathy مع «شيلوك» و السخرية ridicule منه معًا، وأحيانا فى عروض مسرحية متنافسة فى آن واحد.

والمخرج على مستوى التفسير الإجمالى يقرر كيف يقدم شخصياته للمتفرجين، وأى نوع من المشاعر يحاول أن يوجدها. وعندما ينتهى عرض المسرحية يكون لدى المتفرجين مجموعة مختلفة من الأفكار والصور والمشاعر والمسائل. وهذه فى عمل مركب هى التفسيرات التى نقلها لهم.

التفسير الإجمالى والتوكيد

إن التفسير الإجمالى ليس مسألة اتخاذ قرارات إيجابية أو سلبية. ومجالٌ يتطلب براعة أكثر للتفسير الإجمالى، هو أهم كثيراً بصفة عامة من قرارات معينة تتخذ بشأن سلوك شخصية أو دافعها. وهذه هى مسألة التوكيد. وأية مسرحية معقدة تنطوى على مئات الموضوعات، والموضوعات الفرعية والحبكات الروائية، والحبكات الروائية الفرعية، والعلاقات بين الشخصيات وعمليات الكشف عن الشخصية. وكلها لا يمكن أن تروّج

على قدم المساواة بين المتفرجين. والمخرج يختار الموضوعات التى تبدو فى نظرة هامة، ويبرزها بقوة لجمهور المتفرجين يمثلها بلا مبالاة أو يتحاشاها.

وعملية التوكيد تضاهى العملية المركبة لتحقيق بؤرة يُركز عليها. وكما أن المخرج يركز اهتمام المتفرجين على ممثل معين فكذلك يركز إنتباههم الذهنى على موضوع معين. و «هاملت» Hamlet فيها موضوعات كثيرة مرتبطة بها، ولكن المخرج الذى حاول أن يعرض على الجمهور، وجد نفسه فى مأزق صعب. فالمتفرجون ينشدون الوضوح. ويمكن أن يقال إنهم يحضرون المسرح لكى يفروا من مضى الحياة على ظهر الأرض. والتجربة المسرحية تجربة مبرمجة. والمخرج هو المبرمج. وهو يستخدم العرض والصراع والذروة والحل. وفى كل مرحلة يتحرك المتفرجون خلال توليفة محكمة من السحر والعاطفة والأفكار والحيل المسرحية. وعندما تصبح هذه مختلطة يضل المرء عن طريق. وعلى الرغم من الإثارة فى لحظات الفردية، فإن هذه تبدو أنها لا تذهب إلى أى مكان. ويزداد جمهور المتفرجين ضيقًا ثم يسأم ويمل. ولا يستطيع المخرج أن يقول «هكذا الحياة» عندما يتهم بتقديم مسرحية غير مركزة على موضوع معين ومتعرجة.

والتوكيد الإخراجى ينصب عادة فى سطر أو أكثر من المسرحية والتى يمكن أن تُعزل عنها وتستخدم لتوضيح التفسير الإجمالى وتكثيفه ممثلا فى مسرحية «وفاة بائع متجول» Death of a sales man للكاتب الأمريكى آرثر ميللر:

يقول بيف لومان Biff Loman عن أبيه «إنه لم يعرف من هو» وتصيح «ليذا» زوجة «ويلى» «إنه ليس إلا قاربًا صغيرا، يبحث عن مرفأ» ويقول «ويلى» لنفسه: «أتعرفين أننى أشعر بنوع من الرضا المؤقت عن نفسى..». أما الملك «لير» Lean فيكتشف أنه مثل كل الرجال الآخرين ليس إلا حيوانًا عاريًا ذا أشواك، وفلاديمير Vladimir فى مسرحية «فى انتظار جودو» Waiting for Godot لصامويل بيكيت، يصرخ قائلا: «إننى لا أستطيع أن أستمر» ثم يستمر.

ويتم اختيار سطور مثل هذه باعتبارها منسجمة مع التفسير الإجمالى ثم تؤكد عن طريق استخدام البؤرة التركيبية والسمعية. ويمكن عن طريق إحاطتها بصمت (فترة التوقيت التى يتمخض عنها الموقف) ويرتفع طبيعيا إلى وضع يجتذب أقصى إنتباه. وهى تكون نقطة

جوهرية للحدث كله فى المسرحية، ومثل هذا السطر يعد له. وعندما يتم ذلك يؤكد جداً حتى إنه يتريث ويبقى حيا فى الذاكرة بعد المسرحية. والمسرحية التى يتم إخراجها جيداً توصِل نقاطها فى فورات صغيرة للعقل، تمزج الفراغى والحسى والذهنى، والعاطفى.ويقوم المتفرج بعمل تركيبه الشخصى للفورات، أحياناً بعد العرض المسرحى الفعلى بأيام أو أسابيع أو شهور.

على أن المخرج بالعمل بطريقة ذاتية حقيقية - على أحسن وجه - يصبح الناقد الأدبى لعمله هذا(١٧). وبعض المخرجين مثل البريطانى بيتر بروك Peter Brook يكتبون نقدا مسرحيا رائعا، وبعض النقاد المسرحيين مثا إريك بنتلى Eric Bentley يصلحون لأن يكونوا مخرجين ممتازين من وجهة نظر.

وتوضح الدراسة أن المخرج الذى يستطيع ألا يجد شيئاً يقوله فى نص مسرحى مكتوب لا يكاد يستطيع أن يخرج، والناقد الذى لا يتمتع بحسٍ مسرحى لا يكاد يستطيع أن يحلل المضمون الدرامى لمسرحية (مقابل المضمون الأدبى). ويرى التفسيرالذاتى الحقيقى للمخرج على خير وجه فى إنتاجه المسرحى، وعلى الرغم من أنه قد يريد أن يكتب مذكرة من أجل البرنامج أو من أجل الصحف المحلية فإن تفسيره على خشبة المسرح يجب أن يكون واضحاً لكى يكون ناجحا.

العمل بطريقة خارجية طارئة:

إن التفسير الخارجى الطارىء Extrinsic Interpretation يتضمن رغبة المخرج فى إيجاد أثر تفسيرى معين بالذات على جمهور متفرجيه. والسؤال العملى للتفسير الخارجى الطارىء مقابل «ماذا تعنى هذه المسرحية» هو «ماذا يمكن أن تعنى هذه المسرحية؟».

والعمل بطريقة خارجية طارئة، يعنى العمل بطريقة مقنعة من تفسير أساسى Basic إلى مفردات دقيقة Precise Particulars واضحة.والمخرج يقوم بتفصيل لحظات المسرحية بحيث تتصل اتصالا مباشرا بتفسيره الإجمالى الخارجى الطارىء. و «تفصيل» المسرحية عملية دقيقة.

والتجربة العملية فى الإخراج المسرحى تدلنا على أن المسرحيات من الوجهة التقليدية «تختصر» فى فترة الإنتاج المسرحى. والاختصار Cutting هو إزالة الحوار Dialogue، لأن

الحوار عادة ليس جوهريا ومضيعة للوقت، أو هو ـ فى رأى المخرج ـ من قبيل الدراما المسرحية المجدبة الهزيلة. ومسرحيات قليلة تصل إلى الأداء المسرحى بكل الكلمات التى فى المخطوط الأصلى دون أن تمس وهذا بالطبع فى المناطق التى يزدهر فيها المسرح.

وإلى جانب اختصار المسرحية بنسب مُروَّضة، فإن الاختصار يتيح للمخرج فرصة لحذف سطور تزيد عن حاجة تفسيره. وبيتر بروك Peter Brooke فى إنتاجه المسرحى «الملك لير» قام عمداً بحذف كل دلائل جحود شخصية أدموند Edmund فى النهاية، وتفسير الخادم للكيفية التى عالج بها محجرى عينى جلوستر Glouster المقرحتين، وهناك عروض مسرحية أكثر تفاؤلا لمسرحية «لير» احتفظت بتلك اللحظات الانسانية نوعا ما، واختصرت السطور (أو حتى المشهد بأكمله) الخاصة بإصابة جلوستر بالعمى.

وثمة تفصيل درامى أكثر للنص المسرحى المكتوب ـ يصفه معظم النقاد بأنه عبث بالنص المسرحى وليس تفصيلا له ـ واضح فى الإنتاج المسرحى الذى قام به الراحل «جوزيف باب» Jozeph Papp الامريكى لمسرحية «هاملت» عام ١٩٦٨ والذى يشار إليه أحيانا باسم «هاملت العارى» TheNaked Hamlet وهكذا يلتقى مع الشبح:

يجلس «هاملت» فى تابوته ويدير الراديو، ويبدأ فى القراءة، والراديو يقدم عويلا للشبح بدلا من الموسيقى، ويحاول هاملت أن يضبطه.

تبرز يد مستطيلة خضراء من المطاط من مفارش السرير وتبدأ فى تحسس طريقها عبر الملاءات إلى «هاملت». ويضحك المتفرجون ويشهقون. يتطلع هاملت إلى أعلا، ويسأل المتفرجين، ماذا فى الأمر. وتلمس اليد «هاملت» على الكتف. فيقفز خارجا من تابوته، ويبدأ فى التلويح بوسادته للشخص الذى يبرز من مفارش السرير.

«**هاملت**: ألا فلتحمنا الملائكة ورسل الرحمة (ضحكة عامة).

الشبح: هل لك أن...

هاملت: لسوف أفعل.

الشبح: إننى روح أبيك (يهتف هاملت ويجرى كأرنب مذعور خارجا إلى المتفرجين ـ يبقى هناك بعض الوقت مختفيا وهو يهتف مهللاً). والآن اسمع يا هاملت.

ألا فلأكف عن نومى فى بستانى. فالبرق صعقنى. (يخرج الشبح جريدة، وفيها عنوان رئيسى «ملك يصعقه البرق»).

والتفسير الخارجى الطارىء، والعبث بالنص المسرحى لا حاجة بهما إلى أن يذهبا إلى المدى الذى يقوله مستر باب Papp، ولا حاجة بهما إلى أن يكونا ثابتين رصينين مثل عملية الاختصار القائمة على الانتخاب والتى قام بها بروك Brook. ومع ذلك فإنه حتى لو اشتكى النقاد من أن شكسبير «يتقلب فى قبره» فإن من الصعب أن نرى أن الاساءة لم تلحق بأى شيء سوى وصية من الوصايا التجريدية التى عفا عليها الزمن، وبالحرى فإن أجيالا جديدة من المتفرجين تعرضت لمادة درامية قيمة، فوجد المخرجون أنفسهم قادرين (والمتفرجون راغبين) على أن يثيروا قضايا جديدة بالإحالة إلى القضايا القديمة. وقليل من المخرجين اليوم يؤمنون بالأشباح، وقليلون منهم يخشون أن يضيفوا ترخيصهم بنشر المادة الدرامية التى يعدونها من أجل متفرجيهم.

العمل بتفسير خارجى طارىء

لاحظ أن مصادر التفسير الخارجى الطارىء لا يمكن إدراجها فى أى كتاب لأنها مصادر المخرج الشخصية. والتفسير الخارجى الطارىء يمكن أن يأتى من تجربته فى الأحداث السياسية أو فلسفته أو اكتشافه السيكولوجى أو ديانته أو علمه أو أى مجال إنسانى آخر، والمخرج المبدع لمسرحية ليس حرفيا ماهرا يعمل بمعزل عن عالمه. إن معظم المخرجين الناجحين اليوم ضالعون على الأقل عاطفيا فى المسائل الثقافية التى تهم الناس فى عصورهم، في السياسة وفى المشكلات الاجتماعية فى الحياة والفن، وفى التفلسف بشأن كيف quality الحياة الإنسانية ومصيرها. وبدون هذا الاشتراك سيكون من الصعب عليهم أن يقدروا المسرحيات العظيمة.

والعمل الفعلى بالتفسير الخارجى الطارىء يحدث على مستوى الوعى واللاوعى على السواء. والمخرج يبرز بلا وعى (أو يستبطن) شخصيته أو أيديولوچيته الذاتية فى مسرحيته. فإذا كان مثلا حساسا للعدل الاجتماعى فإنه سوف يؤكد على مثل هذه الأحداث كما رأها فى النص المسرحى عندما كان يلقى تعليماته على الممثلين، ويشرف على تقديم المشاهد على خشبة المسرح.

تلخيص

يعمل المخرج في التفسير بتركيز بؤرة الإنتباه على اجتذاب المتفرجين أولاً للحدث لحظة بلحظة في المسرحية (قصتها) وأخيرا على تصور إجمالي للشعور أو الموضوع.

إن المسرحية تعطي للجمهور شيئًا له شكل، ومعنى نهائي ومجموعة من الانطباعات التي تضع بصمة أخيرة على الذهن والذاكرة لأنها منظمة، وكما يقال نحن لا نتذكر تجربة عادية، بل إن معظمنا لا يستطيع أن يتذكر سلوكنا أثناء ساعة معينة من يوم أمس. ولكن مسرحية منظمة تنظيما رائعا، ومفسرة تفسيراً عظيمًا تقدم لنا رؤية مركزة للواقع الذى يمكن أن يترك بصمة لا تمّحى علينا، إذا أمكن تصورها ونقلها بطريقة صحيحة. وسواء كانت المادة التفسيرية تأتي مباشرة من خيال الكاتب المسرحي، وأنها فقط أُلقي عليها الضوء وأوضحها ودعمها المخرج، أو سواء كانت تنبثق كلها من خيال المخرج وهذا بطبيعة الحال لا يهم كثيراً في التحليل النهائي:

العرض المسرحي الناجح.وتفسير المسرحية بشكل أو بآخر وظيفة حيوية مطلقة يقوم بها المخرج، ويقاس إنجازه بالتكامل النهائي للشكل بالمعنى الذى هو فن الانتاج المسرحي.

الفصل الخامس

الدراماتيرجية

أولا مصطلح العملية الدراما تيرجية التحليلية Dramaturgical Analysis كما يرد على لسان الأمريكيين يختلف عن نفس المصطلح كما عرفناه فى المسرح الألمانى منذ عهد ليس ببعيد.

وعند الأمريكيين لايخرج المصطلح عن مفهوم المؤلف المسرحى كما سنعرف من سياق هذه الدراسة. وأما المفهوم الألمانى فيعنى قارئ - أو محرر يعمل بفرقة مسرحية، ومسئوليته الأولى هى اختيار نصوص المسرحيات للعروض، ويعمل مع المؤلفين إذا اضطرت الضرورة ذلك - فى توضيب النصوص، وتحرير كلمات البرنامج.... إلخ. والمسرح البريطانى كان قد أسند إلى كينيث تاينان Kenneth Tynan فى الستينيات هذه المسئولية كمدير أدبى Literary Manager فى المسرح القومى البريطانى بقيادة لورانس أوليڤيه.

وإذ نعود إلى العملية الدراماتيرجية كما فى عرف الأمريكيين نبدأ بالحديث عن التحليل لحظة بلحظة وهذا التحليل ليس مجموعة متراكمة من أحداث لارابط بينها. والمسرحيات تنظم فى شكل عروض للتجارب. والأسم التقنى لهذا التنظيم هو الدراماتيرجى Dranaturgy أى فن التكوين المسرحى The Art of Dramatic Composition العملية التى بها يقدم الكاتب أو المؤلف المسرحى سلسلة من الأحداث الداخلية والاكتشافات، والتغيرات فى المواقف والعمليات الفكرية، وذلك لخلق ذروات وعمليات تفريج وتخفيف

لحدة التوتر.. وفى هذا يختلف المسرح بصورة ملحوظة عن مظاهر الحياة اليومية. فالمجادلات فى الحياة الواقعية غير منتظمة وتحدث بين الفينة والفنية، وقلما تصل إلى ذروة مرضية بطريقة تساير العقل. والمسرح حتى فى عالمنا القائم قلما يسمح بهذا النوع من التجربة التى تثير الإحباط. وعناصر التكوين المسرحى موجودة عادة فى كل مشهد من مشاهد المسرحية:

(العرض، والحدث الحافز، والذروة، والحل)

أما العرض: Expositon

فهو التمهيد أو عملية العرض المتصلة بالمادة. وجمهور المتفرجين يبلغون بالأشخاص الذين سوف يمرون عاجلا بصراع، وهم يبلغون أيضا عادة بالظروف المسبقة التى لها علاقة بالموضوع.

الحدث الحافز: Inciting Action

هو مقدمة مصدر الصراع بين الشخصيات أو داخل شخصية واحدة، (وفى الميلودراما، وهى فن مسرحى خالص محض)، فإن الحدث الحافز الكلاسيكى هو دخول معاون الشرطة مثلا لكى يؤكد أن دكتوراً قتيلاً لم ينتحر، بل قتل، والقاتل هو أحد الموجودين فى تلك الحجرة.

الحدث الصاعد: Rising Action

هو الكفاح التفصيلى بين الشخصيات للتغلب على الصراع، والصراع لايمكن التغلب عليه بسهولة، وقد يزداد الإحباط والغضب والخوف.

ويصبح مصدر الصراع أكثر إزعاجا ومضايقة باستمرار، والشخصيات تزداد لهفة للتخلص من الشخصية المزعجة.

الذروة: Climax

وهى التعرف على الشخصية المزعجة، وأبعادها بطريق العنف والنقاش والطرد أو بأية وسيلة أخرى.. ففى الميلودراما آنفة الذكر يكتشف ضابط الشرطة القاتل ويصرعه فى عملية تبادل لإطلاق الذروة وحسب ماقاله «أرسطو»، فإن الذروة فى مأساة يقال إنها تثير فى جمهور المتفرجين عملية تفريغ لشحنات الانفعالات وتنوير العقل والروح.

الحل: Resolution

هو توطيد دعائم الحس بالنظام، والهدوء الذى كان موجودا قبل الحدث الحافز. وفى كثير من التراجيديات الشكسبيرية مثلا، لاينطق بالسطور الأخيرة الشخصيات الرئيسية فحسب، بل بعدد من الشخصيات المحايدة الذين تعيد أحاديثهم النظام إلى البيت ـ نظام جديد وليس عودة إلى النظام القديم.

والتفسير الإخراجى يستخدم أدوات فنية مسرحية طوال العرض المسرحى بعملية توضيح لحظة بلحظة للصراع والأحداث الحافزة والعرض الحساس للنص الضمنى أثناء تصاعد الحدث، والتسبب فى عملية تفريغ شحنة انفعالات أثناء ذروة وحل أجيد صنعهما. وتقدم الدراسة فى المشهد الإفتتاحى (بعد مونولوج) من مسرحية تنيسى وليامز الكلاسيكية الحديثة «معرض الوحوش الزجاجى»(١٢) The Glass Menagerie .

«أماندا» و«لورا» تجلسان إلى مائدة من النوع الذى يمكن مدّه وطيه.

أماندا: (تنادى) توم؟

توم: نعم ياأماه.

أماندا: إننا لانستطيع أن نتلو صلاة الشكر حتى تأتى إلى المائدة!

توم: أنا قادم ياأمى (يأخذ مكانه على المائدة)

أماندا: (لابنها) أيها الحبيب لاتدفع بأصابعك وإذا كان لابد أن تدفع بشئ ما، فليكن الشئ الذى تدفع به كسرة من الخبز وامضغ ـ امضغ! فالحيوانات لديها مواد تفرزها فى معدتها تمكنها من أن تهضم طعاما بدون طحنه ومضغه. أما الكائنات البشرية فمفروض أنهم يمضغون طعامهم قبل أن يبتلعوه وكل الطعام على مهل يابنى واستمتع به حقا. فالوجبة التى طهيت جيدا لها نكهات دقيقة عديدة تدعو إلى الاحتفاظ بها فى الفم للتذوق. وعلى هذا امضغ طعامك، واعط لغدد اللعاب عندك فرصة للعمل!

توم: (يضع عمدا شوكته ويدفع كرسيه للوراء بعيدا عن المائدة) إننى لم استمتع بقضمة واحدة من هذا العشاء بسبب ارشاداتك المستمرة عن الطريقة التى آكل. بها إنك أنت التى تجعلينى اندفع متعجلا خلال الوجبات بانتباهك بعين تشبه عين الصقر لكل

قضمة من الطعام أتناولها. إن هذا أمر يُسقمنى ويفسد شهيتى. كل هذا الحديث عن افرازات الحيوانات والغدد اللعابية ـ والطحن والمضغ!

أماندا: مزاج مثل مزاج نجم عالمى!

(ينهض ويعبر أسفل خشبة المسرح)

توم، أنت لم يؤذن لك بترك المائدة.

توم: إننى سوف أُدخن لفافة تبغ.

أماندا: إنك تدخن كثيرا (تنهض لورا)

لورا: سوف أحضر الحلوى.

وهذا المشهد القصير يحتوى على كل الصفات الفنية الأولية فى المسرحية الطويلة. والعرض بجانب المونولوج الافتتاحى الذى يلقيه توم قبل هذا المشهد واضح فقط من تبادل الكلام فى السطرين الأولين اللذين فيهما تنادى أماندا ابنها توم فيرد عليها «أماه» ويكشف عن الخصيصة الجوهرية للعلاقة بينهما، والتى ينبغى سبر غورها. والحدث الحافز مزدوج، فأماندا توبخ توم لعدم مجيئه إلى المائدة ولعاداته غير المهذبة فى تناول الطعام. والموقف ليس غير عادى، ويستطيع جمهور المتفرجين أن يستجيب برد فعل لتقديم شخصية مزعجة بصورة واضحة متمثلة فى العلاقة بين الأم والابن.

وفى الحدث المتصاعد تحاول «أماندا» و «توم» على السواء أن يبررا وجهتى نظرهما، فأماندا تطلب من توم أن يأكل على مهل لكى يستمتع بوجبته.. وتوم يطلب أن يترك وشأنه ليأكل مايريد أن يأكله. ومع ذلك فإننا ندرك من تبادل الحديث فحسب أن «أماندا» منزعجة حقا من المظاهر التى تنطوى عليها شخصية توم أكثر من عاداته فى الأكل. وكلامها المستمر يبين لنا إصرارها على معاملة ابن شب عن الطوق، معاملة طفل صغير ورفضها أن ترى الواقع الجديد الذى يهدد بابتلاعها. وتوم ليس متبرمًا من ملاحظات أمه الخاصة، ولكن تبرمه وضيقه نتيجة عجزه عن مواجهة هذه الملاحظات بنجاح. وإحباطه يزيد من قلقه. وقلقها يزيد من إحباطه، ويسبب حشدا لولبياً لطاقة دينامية تطالب بالانطلاق.

إن ذروة هذا المشهد متواضعة. يغادر توم المائدة دون أن ينتهى من تناول غذائه، ويشعل لفافة تبغ. وعبارة أماندا «إنك تدخن كثيرا» سطر يبلغ ذروة التعبير ويعنى: أنك لست

ماكنت أن أراه فى ابن. والذروة الصغرى لهذا المشهد تصور بعض ذروات لايكبح جماحها شئ وتلى بعد ذلك. وهذه الذروة تؤجل العملية الفنية المسرحية، وتسمح للحدث المتصاعد بأن يبدأ ثانية وثانية وثانية حتى تتحقق الذروة النهائية. وحل هذا المشهد أيضا يتسم بنوعية خاصة: لورا تنهض لإحضار الحلوى (إن تسمية هذه الحلوى بالذات يحمل فى طياته تخفيفا لحدة التوتر، ويوطد ثانية دعائم وهم الانسجام الذى كان موجودا قبل أن يحدث الحدث الحافز. والحل شأنه شأن الذروة، ليس كاملا، وهذا نموذج للمشاهد scenes والمشاهد الفرعية خلال التفسير لحظة بلحظة. وإذا كان كل مشهد ينتهى «بأوديب» Oed-ipus وهو يسمل عينيه فإن المسرح يصبح شيئا يثير الضجر.

وليس هنا شيئا ينطوى على التعسف فى العملية الفنية المسرحية العادية كما أنها ليست مقصورة على المسرحيات. فمصارعة الثيران مثلاً تتبع نفس النموذج إلى حد كبير بالعرض (العملية) والحدث الحافز (دخول الثور) والحدث المتصاعد (سلسلة ممرات كل منها أقرب من الأخير). والذروة (مصرع الثور) والحل (اخلاء حلبة المصارعة من جثة الثور والهتاف لمصارع الثيران). ولعل العملية الفنية المسرحية تحاكى عملية وقاع جنسى، وصفها الفسيولوجيون المحدثون ـ كما تقول الدراسة ـ بأنها تتكون من حدث حافز (الحافز على الأثارة الجنسية). والمستويات المتصاعدة للحدث (مواضع الإثارة) والذروة (الذروة أو القذف) الحل (إشباع اللذة الجنسية).

ويستخدم المخرج المبادئ الفنية dramaturgical Principles المسرحية بفحص نصه المكتوب لاكتشاف الإثارات للحدث والذروات والحلول. إنه يفحص الحدث المتصاعد ليكتشف فى أى المواضع تتصاعد المجادلات إلى الذروة. وأن يشعر «توم» بأنه يواصل تمثيل سطره للتعليل، وأين يقرر أن يصل به إلى الذروة، وأن يقطعه. وهو يعرف أن عبارة «أماندا» «إنك تدخن كثيرا» ، سطر له صلة بالذروة ويوجه الممثلين وفقا لهذا. وهو يحلل عبارة «لورا» «سوف أحضر الحلوى» على أنها محاولة مبتسرة قبل الأوان للحل. والمسرحية التى هى سلسلة متكاملة من الإثارات، والأحداث المتصاعدة والذروات، والحلول، تصبح تجربة موصلة ذات مغزى. والمرء الذى يقدم للمتفرجين فحسب سلسلة من الظواهر المنظمة بطريقة تعسفية كثيفة تكون مثل رسالة مكتوبة بلغة أجنبية.

المصادر الخارجية المساعدة:

كثيرا مايحتاج المخرج إلى مصادر بالإضافة إلى ذهنه وخياله لكى يفهم المعانى الذاتية الحقيقية لنص ما. وهذا يصدق بصفة خاصة على المسرحيات غير المعاصرة والأجنبية. أما الكاتب المسرحى المعاصر فيمكن أن يستخدم تلميحات وإشارات غير معروفة للمخرج أو لأى أحد آخر بين العاملين فى العرض المسرحى. والصعوبات التى تعرض فى التفسير الذاتى الحقيقى تدعو إلى استخدام مصادر كثير منها ميسور بسهولة.

المعاجم:

من الواضح أن المخرج ينبغى أن يعرف معنى كل كلمة فى المسرحية. ومعظم المسرحيات الحديثة لاتثير مشكلة كبيرة للمخرجين المحدثين، أما فى المسرحيات الأجنبية أو فى الكلمات القديمة التى تبعث من جديد فيمكن أن تكون عقبة كبيرة، فمسرحيات شكسبير مثلا مليئه بكلمات ليس لها معنى حاليا أو تكون معانيها الحالية تختلف عن المعانى التى كان يقصدها شكسبير. ومعظم طبعات مسرحيات شكسبير، تشتمل على هوامش شارحة أو شروح تقدم معنى الكلمات موضع الجدل، فى القرن السادس عشر، ولكن حتى فى الهوامش يمكن أن تكون عرضة للجدل النقاش. وقاموس أوكسفورد الانجليزى مصدر مفيد للإدرك الكامل لمعانى الكلمات الانجليزية القديمة، ولكنه أيضا يقدم تاريخ كل كلمة، ويتتبع استخدامها منذ أقدم العصور من خلال عصر شكسبير حتى عصرنا هذا مفيد جدا فى حالة الترجمة إلى لغتنا العربية.

وثمة سوء إدراك misconception عام لمعنى سطر فى مسرحية شكسبير هو شكوى جوليت الشهير «روميو .. روميو لماذا يا روميو؟» هذا السطر يقرأ على أن wherefore تعنى أين وحقيقة المعنى لماذا التى يساء فهمها. إن المعنى يجب أن ينسب إما بالبحث عن المرادف أو بتحليل السياق.

طبعات مغايرة:

كثيرا ما تواجه المسرحيات الأقدم عهدا المخرج بمشكلة النسخ المختلفة فمعظم المسرحيات فى القائمة الرسمية لمسرحيات شكسبير كانت تطبع فى طبعات من قطع «الكوارتو» وكذلك الطبعات الأولى فى حجم نصف الملزمة.

وفى كثير م الحالات توجد قراءات مغايرة حاول الناشرون أن يضاهوها كنص... «رسمى» ..؟ وثمة نسخة مغايرة هو سطر بمسرحية هاملت «أوه.. ان هذا اللحم الصلد

جدا ينبغى ان يذوب» ويقرأ فى ثلاث نسخ مطبوعة من المسرحية «اللحم المنقص Sallied بدلا من الصلد Solid ». ولتعقيد المشكلة لم يقع اختيار الناشرين طوال السنوات على قراءات مغايرة فحسب، بل إنهم كثيراً ما اقترحوا قراءات من صنعهم على أساس أن كل الطبعات خطأ، ومن التصحيحات للكلمة موضوع النقاش كلمة اللحم المدنس. ومن الواضح ان تفسير هذه العبارة الرئيسية يختلف حسب ما إذا كان «هاملت» يشكو من لحمه«المدنس» او «الصلد». ويجب على المخرج ان يكون حريصا فى اختيار الطبعة والناشر، إذا لم يدخل ميدان المصادر الشكسبيرية بنفسه.

على أن كلمات المسرحيات الحديثة من آن لآخر تحتاج أيضا إلى توضيح خارجي. وكلمات المسرحيات الحديثة تحتاج أيضا من آن لآخر إلى توضيح خارجي. فالعرض المسرحي لمسرحية «فترة عمرك» لويليام ساروبان ـ كان يتعثر أثناء التدريب على مشهد تتكلم فيه الشخصيات عن «الذهاب» إلى أسفل «سنست» Sunset إلى أنْ شرح أحدهم لمخرج من الساحل الشرقى East Coast إن «سنست» مقاطعة فبى سان فرنسسكو، وهى المكان الذى تقع فيه أحداث المسرحية.

والإشارات فى مسرحيات كثيرة عربية أو أوربية متعددة. ففى الغرب شون أوكازى.. Brendan Behan, Sean O'Casey و «براندان بيهان.. الإيرلنديين مالم تفسر كلمتى Easter Week(أسبوع الربيع) و(جيش التحرير الإيرلندى) للممثلين الأمريكيين عند توزيع الأدوار. والمسرحيات الشاعرية المرهفة مثل مسرحيات «ت. س. اليوت» و«صمويل بيكيت» تقتضى كثيرا استخدام المعاجم والموسوعات إذا أراد المخرج أن يفهم حتى المعنى السطحى للسطور. ومن السباب والإهانات التى يوجهها كل من فلاديمير واستراجون للآخر فى مسرحية «فى انتظار جودو» Waiting for Godot هى نعوت مثل «أفيون» و«قسيس» و«ميكروب سيلان» و«جرثومة زهرى» وقمئى. وفى نفس المسرحية يتكلم «لكى» Lucky إله شخصى» «كوا كوا كوا كوا» يعانى من خمول إلهى، واختلال فى الوظائف المعوية. ومالم يكن معجم المخرج يعادل معجم «بيكيت»، فإن عليه أن يبحث عن معنى هذه الكلمات ويوفق بين معانيها وسياق المسرحية.

وتحمل مسرحياتنا العربية كثيرا من الإشارات والأسماء المماثلة. ففى مسرحية «الظاهر بيبرس» لعبد العزيز حمودة أو كما سميت فى عرضها المسرحى بالمسرح القومى تأتى كثير

من الأسماء «كالأمير وصال» و«عجيب وغريب» فى ديالوجات المسرحية ومالم تكن للمخرج معرفة بمثل هذه الأسماء والأشارات عليه أن يرجع إلى بابات ابن دانيال فى كتاباتها الأصلية. وفى مسرحية «المخططين» ليوسف إدريس لابد للمخرج أن يعكف على التعرف على الأسماء الغريبة التى يطعم بها حوارات مسرحيته حتى يتعرف عليها الممثلون فى سهولة ويسر مثل ما ورد فى «المخططين».. الأخ .. دكتور عالريق.. ٥٦ غربية..

الترجمات :

يستطيع المخرج أن يختار عادة مسرحية جاهزة شرط ألا تنتمى لحقبة زمنية غير مطلوبة، أو يترجم المسرحية بنفسه، أو يعهد لأحدهم بترجمتها له. وقد يقوم بالاختيار بين عدة ترجمات ويستخدم القراءات التى يفضلها من كل واحدة منها. وقد تسفر المقارنة عن نص مسرحى مكتوم معوج ومترنّح، ولكنه أثبت فى الغالب الأعم أنه يستحق العناء.

وبعض الترجمات تغير النص والنص الضمنى للمسرحية تغييرا شديداً، مثل ترجمات شكسبير لخليل مطران، والترجمات الأولى الأميريكية كما تقول الدراسة ـ لمسرحيات چيرودو Giraudoux مثلا قامت بتغيير فى مضمون مسرحياته لدرجة أنها يجب أن تسمى مسرحيات معدة إعداداً، فالشخصيات، والمشاهد بأسرها حذفت وأضيفت إليها، وأسماء وأعمار الشخصيات والتواريخ والأماكن واللغة والمعنى تغيرت بطريقة تعسفية. ويصدق هذا نفسه على كثير من المسرحيات الأخرى. وإذا استطاع المخرج أن يقرأ النص الأصلى، فإن من الواضح أنه ينبغى أن يدمج فى عرضه المسرحى نسخا مترجمة من الفقرات المتنازع عليها.

وحتى لو كانت الدقة ليست موضع نقاش، فإن الترجمة يجب أن تفحص بعناية، بحثا عن الحدث الداخلى الذى تنقله كلماتها، وكذلك بحثا عن طعم الحوار والشعر. وكما أن المخرج يشترك مع المؤلف فإن المترجم يفعل ذلك أيضا. وعلى الرغم من أن تعبير المترجم يمكن أن ينقل المسرحية بدقة شاملة، فإنه قد لايستطيع سيكولوچيا أن يبعد عن عمله خواطر ذهنه وشخصيته وليست هناك ترجمة دقيقة لعمل فنى دقة تامة. فتغيير لغة بلغة أخرى يعرض مجموعة من الاختيارات فى كل سطر. وفحص يتم فى نفس الوقت لترجمتين «دقيقتين» لأية مسرحية يكاد يسفر عن سطر واحد متماثل. ذلك آن المترجمين

لايحاولون أن يحملوا معنى النص فحسب بل أيضا طعم الأداء والإيقاع والشعر والإحساس غير الظاهر.

على أن بعض الترجمات المشهورة تبدو سمجة على خشبة المسرح وبعض الترجمات التى تبدو ضعيفة فى الطباعة تحقق ذروات عالية من النجاح فى الأداء. وقليل جدا من المترجمين ـ وبخاصة للمسرحيات اليونانية ـ كما عندنا لديهم خبرة كبيرة، إن وجدت بالمسرح، وترجماتهم تثبت أحيانا أنها لايمكن تقديمها على أيدى الممثلين والمخرجين المحدثين. ومن أمثال هؤلاء المترجمين عباقرة الأدب طه حسين ولويس عوض وعبد القادر القط ومحمد عنانى.

المصادر التاريخية:

عند تقديم عرض المسرحيات من عصر مضى، كثيرا مايجد المخرجون أن من الأمور التى لايمكن تقديرها أن يعرفوا أنفسهم ثم الممثلين العاملين معهم بالمنظور التاريخى للمسرحيات. فكثيرا مايبدأ المخرج البريطانى تريفورنان Trevor Nunon التدريب لمسرحية شكسبيرية بمحاضرة عن عالم المسرحية، تغطى شكسبير، والبلد الذى تجرى فيه المسرحية، والموسيقى، والعادات، واللغة، والموقف السياسى فى هذه الأزمنة. و«نان» Nunn يأتى أيضا لتدريباته الأولى بمواد بصرية هائلة، كتصور للديكور والأزياء، بل أيضا صور للناس فى ذلك العصر وحضارتهم. وممارسة «نان» Nunn عامة شائعة، وهى عادة مفيدة.. وبعض المخرجين يغرقون أنفسهم فى تاريخ العصر، ويعطون للممثلين العاملين لديهم كتباً تتعلق به. والممثلون عندما يقومون بأدوار شخصيات تاريخية (مثلا توماس مور Thomas More ومارا Marat، يمكنهم أن يفيدوا من قراءة سير ذاتية لشخصياتهم) حتى إذا كانت السيرة الذاتية لاتطابق موضوع المسرحية. والمخرج ينبغى أن يقرأ هذه الكتب أولا ليحدد صلتها بالموضوع وإدماجها فى تفسيره. وكثيرا من السطور التاريخية، وجانب كبير من حدثها الداخلى يمكن تحديدها بصورة أكثر وضوحاً بالرجوع إلى المصادر (المراجع المعادلة لها) والتى كانت لدى المؤلف المسرحى عندما كتبت المسرحية.

على أنه ليس ضروريا أن تطبق كلمة «تاريخية» على المسرحيات من القرون الماضية فحسب، فمن الصعب على أى مخرج أن يطور عرضا مسرحيا ممتازا لمسرحية «المسامر» Entertainer (١٩٥٧) لجون أوزبورن John Osborne إذا لم يكن على معرفة بالأحداث

التى تؤدى إلى أزمة قناة السويس، وتفكك الأمبراطورية البريطانية، وأثر القنبلة الذرية على الثقافة البريطانية فى البلاد، وعلى السياسات البريطانية وآثار الأرستقراطية والتقسيم الطبقى فى انجلترا.

مصادر نقدية:

تشمل المصنفات الدرامية قدراً كبيرا من النقد المكتوب. والمخرج لايكون مجردا من مادة نقدية ووصفية إلا عندما يخرج مسرحية تتسم تماما بالأصالة وإذا أمكن فإن أول مصدر نقدى يتعين على المخرج أن يرجع إليه هو كلمات المؤلف عينها. وكثيرا ماتشمل المسرحيات المنشورة مقدمة للمؤلف يمكن أن تقدم اقتراحات تفسيرية بارعة، ومن آن لآخر (كما فى مسرحيات يوچين أونيل Eugene O'Neill هناك ثروة من الشرح النقدى فى الإشارات المسرحية. ومعظم كتاب المسرحيات المحدثون كتبوا أيضاً نقدا مسرحيا، لعملهم على الأقل ـ غربيون كبيراندللو Pirandello وبرناردشو Bernard Show وبكيت Becket ويونسكو Ionesco وألبى Albee وغيرهم وغيرهم، ومن العرب عبدالرحمن الشرقاوى وألفريد فرج ويوسف إدريس ورشاد رشدى وغيرهم. وكذلك كتب هؤلاء مقالات رائعة عن المسرح والنقد يمكن أن تكون له قيمة كبيرة بالنسبة للمخرج ولكنه يجب أن يكون مساعدا إذ أنه لا يمكن أن يحدد خلق الحياة المسرحية فى مسرحية ما.

عروض أخرى للمسرحية:

إن مشاهدة عرض لمسرحية ما له قيمة يثور حولها الجدل بالنسبة للمخرج. فأحياناً يكون هذا أمراً محتوما لا يمكن تحاشيه، كما هو الحال عندما يطلب من مخرج أن يقوم بإخراج مسرحية شاهدها أو مثل فيها، بل وأخرجها من قبل. وقد قام ماكس راينهارت Max Rienhardt بإخراج مسرحية «حلم ليلة صيف» A Mid Summer Nights Dream لشكسبير، مراتٍ عديدة أثناء حياته العملية الطويلة فى المسرح، وكان كل عرض مسرحى يختلف عن آخر عرض للمسرحية وهو يقترب بمعرفته المتزايدة بالمسرحية.

ولكن العروض المسرحية السابقة التى أخرجها شخص آخر قد تمنع فعلا بعض الملكات الإبداعية للمخرجين باقتراح تفسيرات لا شعورية (أو إخراج أو شغل مسرحى) تحدث كما لو كانت مستعارة لا مبتدعة، وجزءاً من خطة سابقة ليست هى خطة المخرج الجديدة.

والمخرجـون الذين يشـعـرون أنهم فى حلٍّ من فـحص أفكار المخرجين الآخـرين الذين يواجهون مادتهـم يمكنهم أن يشاهدوا العروض المسرحية للمسرحيات الذين يعملون على إخراجهـا، وإذا كانت مشـاهدة العرض المسرحى مستحيلة، فإن المخرج يستطيع أن يدرس كتابا موجودا بين يديه، ويفحص صورا فوتوغرافية، ويقرأ مقالات نقدية فى بعض الصحف المحليـة، ويجرى أحاديث مع أشخاص من اللذين شاهدوا المسرحية أو عـملوا بهـا. والمخرج السـابق قد يسعده أن يرد على أية أسئلة للاستـفسـار عنهـا. وكل هذه المصادر يمكن أن تجيب على أسئلة بشأن التفسير لحظة بلحظة

.وكثيرا ما يكون من المفيد فحص العروض المسرحية الأصليـة للمسـرحية وبخاصة إذا كان الكاتب المسرحى له ضلع فى الإشراف على ذلك العرض المسرحى، أو أُخذ فيه رأيه أو قـام بإخـراجـه. والعـروض المسـرحيـة لبـرتولد بريشت Bertolt Brecht فى فـرقـة «برلينر أنسامبل»(١٥) Berliner Ensemble موضحة بالتـفصيل فى كتابه Model bucher (المجلد المثالى) الذى يسجل النص والصـور الفـوتوغـرافيـة، والحركة والشـغل والديكورات والأدوات المسـرحية، وإفتراضا كل كلمة قالها المؤلف كاتب المسرحية للممثلين العاملين معه أثناء التدريبات. ولا ننسى أن بعض كتب «بريشت» Brecht المثالية فى متناول الأيدى، فقد أعدها ونشرها فى كتيبات مختصرة، وأخرى لا يمكن الحصول عليها إلا فى برلين، ولكن المسرحيات الأجنبية على الأخص منذ القرن الثامن عشر لها تاريخ مسرحى متاح فى المكتبات، وكل سجلات هذه العروض توضح أيضاً المعنى الذاتى الحقيقى أو توضح تفسير نص مسرحى مكتوب.

الفصل السادس

قرار الأسلوب

قرار الأسلوب

كثيرا ما ارتبط الأسلوب فى المسرح بالطريقة المعينة التى ينبغى أن يؤدى بها نوع معين من المسرحيات. وليس بين المصطلحات الأسلوب الاغريقى أو الأسلوب الشكسبيرى، أو المصطلح الأوسع معنى، الأسلوب الكلاسيكى بما يعنى بالضبط نفس الشيء لدى أى ممثلين أو مخرجين، ولكنها كلها تقوم على إتفاقات تداولها الناس خلال قرون عديدة، عن الكيفية التى أديت بها المسرحيات أصلا فى التراث التقليدى للمسرح. وهذا العنصر من التراث التقليدى كان بصفة خاصة نمطيا فى المسرح الفرنسى. ويروى لويس جوفيه[18] Louis Jouvet عن الاحترام الذى حظى به تفسير معين لبعض المخرجين لنصوص موليير. لأن أحد أجداده القدامى رأى موليير وهو يؤدى المسرحية من ثلاثة قرون. ويقال إنه عندما قال له ذلك المخرج إن موليير كان سوف يستاء من العرض المسرحى الذى قدمه «جوفيه»[18] Jouvet لمسرحية موليير رد قائلا «حقا؟ ألديك رقم تليفون موليير؟؟. واستياء جوفيه من هذا المخرج، ان هذا الأخير لم يكن على أى قدر من التعرف على إخراج الأعمال[19] القديمة كأعمال موليير فى المسرح الحديث.

وفى المسرح الإنجليزى نجد أن الأسلوب الشكسبيرى للتمثيل كثيرا ما يعنى اختيار طريقة خطابية فى الحديث، واتخاذ أوضاع بطولية، وكل هذا لا علاقة له بالمضمون. وهو ليس أكثر من استخدام أساليب نمطية جوفاء ليست من الأسلوب فى شيء.

إن هذا لا يعنى القول بأن المسرح الافريقى والشكسبيرى والفرنسى النيوكلاسى[٢٠] لم يكن لها أسلوب. ومن المحتمل أنه كان لكل منها أسلوب يمكن التعرف عليه بوضوح ويتكون من عناصر محددة هينة، وكان المسرح والمجتمع الذى صوره خلال تلك العصور متجانسين. ومن المحتمل أن يكون المزج بين مجموعة محددة من المواقف الاجتماعية والأخلاقية على شكل درامى معين، وتشكيل مسرحى قد أسفر عن أسلوب محدد بوضوح وثابت لا يتغير فى كل عصر. وعلى أحسن الفروض نستطيع ألا نقوم بأى تخمين مهذب عن ذلك الأسلوب، فعالمنا يختلف اختلافا عظيمًا عن عالمهم. وربما كان الأسلوب من المعطيات فى تلك العصور المسرحية البنائية التقليدية المتجانسة، ولكنه لم يعد كذلك فى وجودنا الممزق الشديد التنوع الذى يفتقر إلى الإيمان. وعلى الرغم من أنه يمكن أن نتصور أنه فى نقلة كافية من الزمن يمكن لخصائص عامة معينة فى منتصف القرن العشرين أن يكون لها إنطباع متفكك لكيف إجتماعى ومتباينا تباينا شديدا.

إن كل شيء اليوم مباح فى المسرح. وقليل يتكلمون عن «الطريقة» لعمل مسرحية ومفهوم عرض مسرحى محدد يكمن فى عالم خيالات أفلاطونية. ونستطيع خلافا للكاتب المسرحى الإليزابيثى[٢١] أو الاغريقى أن نختار من أنواع عديدة من المجالات المسرحية. فتحت أعيننا حصيلة واسعة من المسرحيات من عصور وبلاد عديدة. وعصرنا ينبذ ولا يحترم التراث التقليدى: والشكل أقل أهمية من الشعور، والعقل نابع لوقع الاحتكاك العنيف. والإحساس بأن الطريقة الصحيحة لإخراج مسرحية هو «التشبث» بأسلوب قرون ماضية ليس منافيا للعقل فحسب بل إنه لا يعتبر الآن من الأمور المرغوب فيها. وقد أصبح «الأسلوب» أمرًا انتقائيا لأحد المعطيات. والفنان المعاصر يفسر مسرحية ما من وجهة نظر اليوم بمزج حدسه بالحاضر، مع تقديره لواقع الزمن الذى كتبت فيه المسرحية والأسلوب الذى يطوره ينتج من مزجه للعناصر التى يمكن التحكم فيها والفراغ والممثلين والمؤثرات النظرية والنص لتوصيل تفسيره لجمهور المتفرجين.

والأسلوب ينبغى ألا يخلط بينه وبين الشكل. فالشكل هو العناصر الخارجية التى يمكن التعرف عليها، أما الأسلوب فهو الطريقة التى ترتب بها لإنتاج أثر معين.

ويقال أن الأسلوب هو الإنسان نفسه، والكشف فى الحدث بالطابع الداخلى الحقيقى. ونحن إذا تحدثنا عن أسلوب حياة شخص ما، فإننا نعنى بهذا كل شيء من

الطعام الذى يأكله عن طريق الأشخاص الذين يرتبط بهم، إلى الملابس التى يرتديها، والاختيارات الأخلاقية التى يقوم بها. كيف يسير الناس ويتحدثون ويسرقون عربة ويرتدون ملابسهم، كل هذا يبرز إلى الوجود أسلوبهم. وليست الملابس أو العربات أو الطعام فى حد ذاتها (على الرغم من أن اختيارات الأفراد تكشف عن شيء خاص به هو نفسه) بقدر الكيفية التى ترتدى بها أو الطريقة التى تساق بها أو تؤكل بها أو تعد بها. ومن الأمثلة على هذا المرأة المثيرة جنسيًا فى الخمسينات أبرزت صفاتها بارتداء الثوب الصحيح، والزينة الكثيفة، وبتضخيم أساليب شعرها، فى حين أن أختها التى لا تقل عنها فى الإثارة الجنسية ارتدت ثيابا فضفاضة لتأكيد الحرية لجسدها وأسلوب تصفيف شعر بسيط تماما، ووجه خال من الزينة والمكياج ولكنه يتألق بصحة نابضة بالحياة. والصفة الأساسية فى المرأتين متماثلة، ولكننا فى حاجة إلى ادراك كنه تقاليد عصرية لكى نقدر الجوهر الحقيقى لكل منهما.

إن هذا يؤدى بنا الى أن هناك فى التفسير أسلوبا ذاتيا Intrinsic وآخر خارجيا Ex-trinsic لكل مسرحية. والأسلوب الذاتى يأتى من النص والخارجى يأتى من المخرج. **والذاتى** يشمل عناصر **ثابتة** وعناصر **مرنة** على السواء. والثابتة هى مانعرفه عن العمارة المسرحية الأصلية Original Theatrical Architecture وحجم جمهور المتفرجين، وتعقيد أجهزة الاضاءة، والمناظر، والأزياء، والعرض الفنى التقنى للمسرحية، وكلها تؤثر فى أسلوب عرضها المسرحى. والمرونة Flexible هى تلك العناصر الذاتية التى تعتمد على التفسير الإنسانى للمواقف الاجتماعية والسياسية والأخلاقية فى يوم كاتب المسرحية، والنص نفسه كما تشير أعمال النقد الدرامى، يمكن أن يعنى كثيرا من الأشياء لدى أناس عديدين. أما التمييز بين العصور التاريخية والأشكال الدرامية كثيرا مايكون كبيرا لدرجة تكفى لأن يكون مفيدا فى تحديد الأساليب الذاتية.

الأسلوب الذاتى (الفطرى)Intrinsic Style

فلنأخذ مثالا هو الاختلاف بين أسلوب الأداء لمسرحية شكسبيرية وأخرى «لجان راسين» Jean Racine وهو كاتب مسرحى ينتمى إلى النيوكلاسية فى فرنسا فى القرن السابع عشر. أما عن شكسبير فقد كتب بشعر مرن، وإن كان شعرا محكما جدا Powerfully Controlled Blank verse وكان اهتمامه أيضا أن يأخذ نظرة عريضة للحياة

بمشاهد عديدة، وحركة جارفة. وكانت مسرحياته تؤدى فى الخلاء ـ بين السماء والجحيم ـ محاطة بإنسانية غزيرة. أما الحدث فكان حافلا بالضجيج واللون والرائحة والحركة. أما مسرحيات راسين فكانت تؤدى أمام جمهور صغير يتم اختياره جيدا، فى قاعة خشبية، تكون فيها للسطور المنطوقة صفة موسيقى الحجرة، وكل مايهم هو نغمة الصوت ودرجة حدته والاقتصاد فى الحركة والإيماءة، بحيث لايقوم شىء بالتشويش على اللحن فلا شىء سوى الصوت الجميل والحركة النادرة.

وقصارى القول أنه لا شيء يمكن أن يكون مختلفاً أكثر من الأساليب الفطرية لعالمى هذين المسرحيين.

ولم يكن المخرج فى حاجة إلى أن يكون ملتزماً بهذه المعرفة، ولكنه ينبغى ان يكون على علم بها قبل أن يخرج مسرحية لراسين Racine فى مسرح مدرج يقام فى الخلاء بممثلين تقتصر خبرتهم على حوار طبيعى.

وعند الحديث عن الأسلوب الفطرى، لا نشير إلى أن مسرحية ما يمكن أن «تتحدث عن نفسها» أو أن المرء ينبغى أن «يقوم بتمثيل السطور». فكلمات أية مسرحية كلاسيكية اليوم ليست أكثر من شفرات غامضة على قطعة من الورق.. وهى لا تقول لنا كيف خرجت مسرحية إلى الحياة. وإذا سمحنا للنص أن يتكلم، فإنه سوف يقول أشياء مختلفة لممثلين مختلفين ومخرجين مختلفين. والكلمات فقط هى نهاية العملية الإبداعية للكاتب المسرحى، التى هى نفسها وظيفة لحاجة، للتعبير عن ذاته وعن مواقف وتصرفات من واقع تجربته. ونحن فى حاجة إلى أن نعرف شيئا عن تلك المواقف الخاصة بالمحيط المسرحى فى أيامه، وعن الكيفية التى تبدو بها الكلمات وهى تنطق بالحدة والنغم والايقاع على ألسنة الممثلين الأحياء. ثم نستطيع ان نحس بالاسلوب الفطرى للمسرحية الذى يعكس احساس الكاتب المسرحى ونحن نفعل ذلك لأننا نريد ان نكرر هذا الأسلوب ـ فالزمن والمواقف قد بدأت تتحرك بسرعة. وجمهور المتفرجين وإن كانت له إنسانية مشتركة فإن له مجموعة مختلفة من التوقعات. والممثلون وان كان لهم حس فنى فإن لهم معايير مختلفة وتقنيات متباينة. ونحن نفعل ذلك لأنه من المهم أن نبدأ بإدراك يكْنه ماقالته المسرحية وصفتها الجوهرية فى عصرها قبل أن ننتقل إلى ماقد تقوله لنا. وتجاهل هذا العنصر الجوهرى الحقيقى يعنى التعرض لخطر إخراج عرض مسرحى مشوه زائف أو ضحل.

الأسلوب غير الفطرى Extrinsic Style

وما يمكن أن تقوله مسرحية ما بالطبع جزء من الأسلوب غير الفطرى. فإبداع أسلوب غير فطرى يبدأ بافتراض أن المسرح شيء حي وظيفته التوصيل إلى الحاضر وليس تحنيط الماضى والحفاظ عليه. وبعض العناصر دائمة، وبعض الحقائق الأساسية موجودة فى كل نشاط درامى، ولكن الحياة فى الوقت نفسه تتحرك باستمرار وتتذبذب. والممثل وجمهور المتفرجين عرضة لتأثير عصرهم: وإصلاح المغزى الأخلاقى يقتضى تغيير المواقف الاجتماعية. وتأثير التكنولوجيا على الفن، فى التلفزيون والسينما وغيرها من وسائل الإعلام. ولا يستطيع أى مخرج ألا يتأثر تماما بالعصر الذى يعيش فيه، بل أن أى محاولة واعية لإعادة خلق الأسلوب الأصلى لمسرحية ماينبغى أن تحتوى لا محالة على عناصر ذاتية. وإذا لم يكن ذلك على هذا النحو فإنه لن تكون هناك ضرورة للمخرجين لان وظيفة المخرج هى أن يستخدم ملكاته الإبداعية وهويعبر عن إحساسه بعالمه فى الإختبارات التى يقوم بها وهو يفعل هذا. والمخرج المبدع لا يقاوم هذه الذاتية، بل أنه يتفحصها ويستخدمها فى تحقيق أسلوبه فى عرض مسرحيته.

إن الأسلوب غير الفطرى هو الطريقة التى يعرض بها المخرج على جمهور المتفرجين مايريد أن يقوله عن طريق عربة المسرحية. وهو تفسير بالعمل Interpretation In Action وعن طريق أسلوب عرض مسرحى يقوم المخرج بتوصيل إحساسه بما يتعين أن تقوله المسرحية تماما وفى الحال لجمهوره من المتفرجين ولعصره. وهو ليس أمراً تعسفياً بأى حال، فهو يرتبط بالقيم الجوهرية للنص دون أن يكون مرتبطا بها. وهو يبرز بطريقة حيوية بما يشعر المخرج أنه ذو أهمية وأثر فى أحداث المسرحية.

إبداع الأسلوب

إن المخرج لكى يقوم ببيان واضح عن طريق أسلوب ماينبغى أن تكون لديه فكرة ثابتة عن ماهية هذا الأسلوب. فهو لا يقوم فحسب بكسر بيض فى وعاء ويخففه ويصبه فى طاسة دون أن يعرف ما إذا كان يريد صنع عجة أو بيض نصف ناضج أو بيض مسلوق. والأسلوب الفعال النظيف لا يتحقق إلا بالروابط المتبادلة الثابتة بين عالم المسرحية وعالم جمهور المتفرجين وعالم المسرح.

إن عالم المسرحية هو أسلوبها الفطرى. والمخرج لكى يعرف عالم المسرحية ينبغى أن يعرف شيئًا عن خلفيتها التاريخية، وخلفية مؤلفها. والبحث يجب أن يغطى الزمن الذى انتجت فيه المسرحية أولا والعصر الذى وضعت فيه على السواء. وهو ينبغى الا يغطى طبيعة(٢٤) المسرح فى ذلك العصر فحسب ـ الأزياء والمعدات الميكانيكية ـ بل أيضا المواقف الاجتماعية والسياسية والفلسفية فى تلك الأيام. والبحث يساعد المخرج على اكتساب حس بخلفية كاتب المسرحية، ويُعرِّف شيئا عن أذواقه الشخصية ومشاعره يكون مفيدا فى اكتساب حس بالكيفية التى كتبت بها المسرحية ولماذا كتبت. كذلك أعمال النقد تكون مفيدة بالإشارة إلى المستويات الخاصة بالتفسير والتى قد لا تكون ظاهرة مباشرة. وهى يجب أن تستخدم بلا تمييز، على أية حال، وتنبذ إذا ظهر أنه تفسير مفروض بالقوة،وليس تفسيرا مستمدا من مصدر ما. وعلاوة على ذلك فالنقد يمكن أن يساعد المخرج على أن يفهم بناء المسرحية، سواء كان بناء ديناميكيا بسلسلة من المشاهد القصيرة التى تنساق كلها نحو ذروة كما فى مسرحية «مكبث» لشكسبير، أم عما إذا كان الاتجاه هو نحو شكل دائرى، كما فى مسرحية «فى انتظار جودو» بتقدم ثابت متكرر يتسم بالانسجام. والمخرج يستطيع أن يعكس هذه الصفة الجوهرية لشكل المسرحية فى نماذج حركية منشئًا جزءًا من أسلوب الأداء Style of Performance.

وثمة جزء من عالم المسرحية ينبغى سبر غوره فى أية محاولة لاستخلاص أسلوبها الفطرى، هو المضمون الفعلى: ماذا يقول لنا النص. وأسلوب الشخصيات فى الحياة يتبين من المحيط الذى يشير إليه كاتب المسرحية. وهذا يمكن أن يكون واضحًا صريحًا كما فى مسرحيات «شو» Shaw ومسرحيات «ابسن» Ibsen أو واضح ضمنا فى العصر التاريخى، والطبقة الاجتماعية للشخصيات. ولغة المسرحية قد تكون طبيعية أو شاعرية، كما يمكن أن يكون كذلك الحدث الذى يمكن أن يتوقف على جمع التفاصيل أو خلق المؤثرات الرمزية. ولغة المسرحية قد تكون أكثر أهمية من الحدث الطبيعى (كما فى راسين) والحدث نفسه يمكن أن يكون بالفطرة كوميديا أو تراجيديا أو ميلودراميا. والمخرج ينبغى ـ على الأقل ـ أن يكونن عالما بكل هذه العوامل إذا أراد أن يكسب حسا بالأسلوب الفطرى للمسرحية. وكما أن طبيعة أى عرض مسرحى تتوقف على سلسلة من الاختبارات يقوم بها المخرج، فإن الأسلوب الفطرى الحقيقى للمسرحية هونتيجة سلسلة من الاختيارات التى يقوم

بها كاتب المسرحية بوعى أو لاوعى. والاختيارات التى تتم بلا وعى تنتج من رد الفعل لدى كاتب المسرحية بالنسبة لمجتمعه، ويمكننا أن نحددها عن طريق البحث. أما الاختيارات التى تتم بوعى فتظهر فى المسرحية ويجب أن تستمد من تحليل كل مكوناتها. ولا يهم متى كتبت المسرحية، فالعملية كلها لكسب حس بأسلوبها الفطرى الحقيقى . فما إن يدرك المخرج كنه هذا الجوهر أو يكون لديه إحساس به حتى يستطيع أن يترجمه إلى أسلوب يعتقد أنه سوف يربطه خير ارتباط بعالم جمهور متفرجيه.

وعالم المتفرجين هو إلى حد ما إحدى المعطيات، ولكن عملية الفراغ منها مختلفة، فالمعطيات هى تلك المجموعة من الظروف والمواقف التى تكون الطابع الاجتماعى المعاصر بأوسع المعانى.

والمخرج يمكنه أن يخلق أسلوب يرتبط على السواء بعالمى المسرحية وعالم جمهور متفرجيه ويكشف عن البيان الذى يود أن يدلى به، لا بتشويه النص بل بترجمة جوهره الحقيقى إلى الفاظ يمكن أن يفهمها فورا، ويتمثلها جمهور المتفرجين، ووسيلته للترجمة هى بالطبع عالم خشبة المسرح.

وعالم خشبة المسرح يشمل كل العناصر التى تكون بصورة طبيعية عرضا مسرحيًا: الفراغ المسرحى والديكورات والإضاءة والأزياء والمؤثرات الموسيقية أو الصوتية، وأجساد الممثلين وأصواتهم وحركاتهم. ومهمة المخرج فى صياغة كل هذه العناصر فى عرض مسرحى هى أن يرى ما إذا كان كل عنصر منها مع عنصر آخر. ومع الأسلوب الذى اختاره لكى يحمل فكرته عن المسرحية، وأى تقلب يصنع بيانا معينا بالذات خاصا به. والمخرج قد يود أن ينطلق من النموذج الثابت الذى يصبح فيه الإنحراف جزءاً من أسلوبه. وينبغى أن يكون ثابتا فى خلق التناقضات.

والتناقض غير الذكى يعمل ضد أثر العرض المسرحى ونجاحه. فمثلا لنفرض أن المخرج لمسرحية شكسبيرية قد اختار أن يبرز فيها القيم الشاعرية للنص الشعرى وكل الممثلين ماعدا واحداً يقومون بالتمثيل فى تدفق عذب حلو على طريقة «جيلجود»[٢٥] وإذا حاول ممثل واحد أن يحول الشعر إلى نثر بتغييرات مفاجئة طبيعية natural وفواصل غير موزونة، فإن من الواضح أنه سوف يبرز بوضوح عن الباقين ويخرج على الأسلوب. وحتى إذا كان

انحرافه يقصد به أن يدلى ببيان لشخصية، فإن هذه طريقة ساذجة لعمل هذا. ونحن لا نعنى أن المرء لا يستطيع أن يضفى نكهة «طبيعية» للغة شكسبير مثلما فعل أحد المخرجين فى عرضه «لهاملت» والذى قوبل باستحسان فى بعض الدوائر الأمريكية. ولكن على المخرج مهما يكن أن يتصرف بالإنطباع الذى يود أن يقدم به بهذه الوسيلة.

الأسلوب يعطى شكلاً للعرض المسرحى

ما أن يتحدد الأسلوب، فإنه ينبغى أن يعطى شكلا للعرض المسرحى بأسره، إلى طريقة القيام بالتغييرات فى المناظر، وسيان إذا ما سمح لجمهور المتفرجين بأن يغادروا المسرحية لمدة عشر دقائق لتناول بعض الشراب. ويستطيع المخرج أن يعمل من منظر إلى منظر، ومن عنصر إلى عنصر، يراوده الأمل فى أن يعمل الأفضل. وهو لا يستطيع أن يحقق الأفضل دون أن يكون لديه إحساس واضح بما يريد أن يقوله وكيف يرى أن يقوله. وتصور صارم، وأسلوب صارم لا يحتاجان إلى أن يتحددا قبل أن تبدأ التدريبات، وتفرضا على العرض المسرحى.. وأحيانا يتطور الأسلوب من قيام الممثلين، ومصممى المناظر والمخرج بسبر غور النص والعمل معًا فى تناسق وبافتراض توفر وقت غير محدود للتدريبات، تكون هذه طريقة لضمان عرض مسرحى متكامل جداً. وسبر الغور سوف يتخذ مع ذلك طريق اكتشاف القيم الجوهرية الحقيقية للنص وربطها بالكيفية التى يشعر بها الممثلون والعاملون فى العرض المسرحى نحو عالمهم دون أن يحملوه لجمهور المتفرجين.

وعلى المخرج أن يكشف القيم الجوهرية الحقيقية للمسرحية ويوصلها بطريقة يمكن للجمهور المعاصر أن يرتبطوا بها، ويستجيبوا لها. وعمل هذا بوضوح وبأثر دينامى يحتاج إلى الصلة الثابتة بين كل عناصر العرض المسرحى فى خلق الأسلوب الذى تطور من كل الاعتبارات الأخرى.

الأسلوب والتاريخ

فى السياق التالى محاولة للتحدث عن الإمكانات الأسلوبية، محاولة لتبين الاختيارات الإخراجية العالمية المختلفة فى خلق الأسلوب.

الفترة التى توضع فيها المسرحية:

على سبيل المثال إخراج مسرحية «يوليوس قيصر» Julius Caeser لشكسبير فى العصور الرومانية، أو مسرحية «فيدرا» Fedra فى اليونان القديمة، يعنى أن الأسلوب الحقيقى الجوهرى للمسرحية لن يكون هو نفسه الذى تم اختياره لعرضها المسرحى: فقد كتبت المسرحية الشكسبيرية لمسرح اليزابيثى، لأدائها بزى اليزابيثى (محتمل بلهجات رومانية أقل)، وبممثلين كانوا يلاحظون التقاليد المرعية فى الصوت والحركة فى أيامهم. وكانت قيم المسرحية اليزابيثية، ولم تبذل أية محاولة لتحقيق أية واقعية لها أثر رومانى.

«وهكذا فإن المخرج الذى يحاول إخراج عرض مسرحى «ليوليوس قيصر» وضع تصوره حقًا فى القرن الأول قبل الميلاد له قدر كبير من العمل الخارجى. ونحن نفترض أن لديه فكرة واضحة عن القيم التى يود أن يرسى دعائمها بوضع المسرحية فى عصر مضبوط زمنيا. ولعمل هذا كتدريب تاريخى فحسب، هو عدم القيام بشىء أكثر من تقديم مصمم الأزياء بتحدٍ محدود، وللقيام بعرض مسرحى ممل. ولعل المخرج يشعر بأن شعر المسرحية ضعيف،

وأن الواقعية الأعظم تدعم حدث مسرحية دينامية من الوجهة الطبيعية وتبرزه وتقوى ما تقرره المسرحية لجمهور معاصر من المتفرجين بشأن طبيعة سلطة سياسية.

ولخلق الأثر الحقيقى الذى يسعى إليه المخرج، فإنه يحتاج إلى أن يسبر غور، الفن المعمارى، وفن النحت والموسيقى والملابس والأسلحة، والطعام ـ وباختصار المناخ الاجتماعى للعصر بأسره. وكذلك مواقفه الأخلاقية والسياسية. والمعرفة بالأذواق والمشاعر «لقيصر»، و «بروتاس» و «أنطونى» و «كاسيوس» كما هم معروفون فى التاريخ، تساعد المخرج على إبراز شخصياته والحدث فى مسرحيته على السواء. أما أسلوب التمثيل لهذاالعرض ربما يحاول تحقيق صفة طبيعية فيما يبدو داخل الزى والمناظر. فالممثلون سوف يبدون إنهم فى الوطن هناك. وهذا سوف يكون مختلفًا فى الصفة nature، ولكن ليس كذلك فى الواقع effect عن كونهم يبدون فى الوطن فى غرفة معيشة معاصرة. وهم سوف يستغنون عن اتخاذ الوضع البطولى والخطابة لأنهم بعد كل شيء كان قيصر ومعاصروه رجالاً فى أيامهم وليسوا أساطير تضخمت بمرور ألفى عام.

والمخرج إذ يقوم باختيارات أسلوبية Stylistic فى الأزياء، والديكور، والتمثيل والأسلوب وما إلى ذلك، يعرف أنه يؤكد على بعض عناصر مسرحية شكسبير وحدها دون غيرها. ففى مسرحيتنا الرومانية «يوليوس قيصر» يحتمل أن يفقد الشعر والإحساس المعلق بالقوام للأثر المباشر والدينامى الطبيعى والجامد، ولكنه يفعل هذا بوعى. وهو لا يجهل الطبيعة الجوهرية الحقيقية intrinsic للمسرحية، بل إنه يسعى إلى أن يضيف عمقا تاريخيا ووضوحًا، وباختياره للأسلوب يبرز تقديم المسرحية بألفاظ أكمل ومعترف بها فى الحال.

العصر الذى كتبت فيه المسرحية وأُنتجت

وفى مجال البحث والعلم نسوق مسرحية «هنرى الخامس» كما عرضت فى مسرح جلوب Globe فى أيام شكسبير، ونوجد ثانية بقدر الإمكان الظروف التى تم فيها الأداء المسرحى الإليزابيثى. وهذا يقتضى محاولة لإيضاح وإبراز الأسلوب الجوهرى الحقيقى للمسرحية، إفتراضاً بمعرفة كاملة للعقبات التى تطرأ بمرور الوقت. والمخرج الذى يأخذ هذه المواجهة ربما يكون قد اختار أن يكتشف أثر المسرحية فى العرض المسرحى الأصلى. وربما تكون هذه تجربة تاريخية، ولكن يمكن أن تكون لها نتائج هامة، والجمهور يروق له هذا إذا

كانت هناك محاولة مخلصة لحمل جمهور المتفرجين للعودة إلى جو التجربة المسرحية فى عصر شكسبير.

والمخرج يحاول أن يبرز ما يعتقد أنه كان الغرض الذى يرمى إليه شكسبير من كتابة المسرحية. والتفسير ضالع فى الأمر بطبيعة الحال، لأنه لا يمكن أن يكون هناك عرض مسرحى محايد وأن أى مخرجين يختاران الأسلوب الاليزابيثى قد تكون لهما أفكار مختلفة عما يقول شكسبير. ولكن بحسّ بالقيم الجوهرية الحقيقية للمسرحية، وبخلق أسلوب خارجى طارىء، يأمل المخرج أن يعبر الهوة فى حينه، ويصل إلى جمهور متفرجيه (فى حالة «هنرى الخامس» بوضع اللون والعرض الفخم والحدث القوى والوطنية البطولية داخل المسرحية.

و«لورانس أو ليفييه» Laurence Olivier فى فيلمه «هنرى الخامس» جعل عالم المسرحية نابضًا جدا بالحياة والحيوية بحيث أنه وصل إلى جمهور متفرجيه المعاصر واكتسحه فى خضم الأحداث. وهناك مسارح كثيرة فى العالم تحاول أن تخلق جوا إليزابيثيا حقيقيًا بقدر ما يسمح البحث والعلم. وإلى جانب استخدام المسارح فى الخلاء التى هى تركيبات معدة من جديد للمسرح الإليزابيثى باتصال مباشر بين الممثل والمتفرجين، فإن هذه المهرجانات تسلى جماهيرها بالرقص الإليزابيثى والموسيقى الإليزابيثية، وفتيات ريفيات ترتدين ملابس مناسبة، يبعن البرتقال ونباتات مختارة وغيرها من الحلوى اللطيفة الإليزابيثية. وعندما يتم تنفيذ هذه المؤثرات بإخلاص، وبهدف فنى كما هو الحال عادة فى مهرجانات شكسبير فإنها تستطيع أن تفيد إلى حد كبير فى توجيه الحالة النفسية لجمهور المتفرجين وتقدمهم بصورة أكمل إلى عالم المسرحية، وأسلوب الحدث المسرحى بأكمله. والأسلوب فى هذه الحالات يتم خلقه بالإضافات الجوية، بقدر لا يقل عن المسرحية نفسها، ومنصة المسرح وما يحيط بها يجب أن تكون ثابتة لا تتغير من الناحية الأسلوبية.

وعندما يتم تحديد اختيار أسلوبى له هذه الصفة، فإن هناك دائما خطراً تتعرض له من أن تحجب كل الأحداث الخارجية المسرحية. وفى دراسة لروبرت كوهين(٢٦) إشارة إلى: «أن هناك خطراً تتعرض له من أن تحجب كل الأحداث الخارجية المسرحية. ففى عرض مسرحى قابله الناس بالتهليل والاستحسان الشديد لمسرحية «طريق العالم» فى أمريكا أكد المخرج على خلق جو الأداء المسرحى فى عصر عودة الملكية، وذلك على حساب القيم

الجوهرية الحقيقية للمسرحية. والطبيعة المفترضة لجمهور المتفرجين فى عصر عودة الملكية تحت استعادتها بصورة رائعة. فالجماعات من المتفرجين الجالسين فى مقاعدهم، انهمكوا فى الصراخ منادين بعضهم بعضا، وأيضًا من يؤدون دورهم على خشبة المسرح. وكان الناس يتطلعون إلى الفتيات اللاتى يبعن البرتقال بنظرات نهمة ويثرثرون معهن، وقام أشخاص متباهون بأنفسهم ، وارتقوا خشبة المسرح ليقاطعوا الحفل المسرحى، ويعتدوا على الممثلين. وكانوا بصفة عامة يعرضون ذواتهم. وكان كل هذا جميلا ومسليا، ولكن الممثلين التعساء على خشبة المسرح كانوا يجاهدون فى شجاعة خلال استعارات المؤلف «ويليام كونجريف» Wiliam Congreve الدقيقة، والحبكة المعقدة إلى حد ما. ولعل جمهور المتفرجين طرح بعيدا حسًا جيدا بما ينبغى أن يتحلوا به عند حضور عرض مسرحى لروايةمن عصر استعادة الملكية، ولكن لم يكن لديهم إلا حس ضئيل بالمسرحية نفسها. ولكن هذا كان اختيارا تم بوعى من جانب المخرج الذى وزع الأدوار على ممثلين أضعف مقدرة للقيام بأدوار رئيسية من الذين يقومون بأدوار المعجبين بأنفسهم والمتطفلين. وفى وسع المخرج أن يبرر قراره من وجهات نظر عديدة، ليس أقلها أن مسرحية «طريق العالم» لم تصادف نجاحًا فى مسرح عصر استعادة الملكية، ولكنها قوبلت بالتهليل من نقاد معاصرين، كما يشير إلى أنها كانت فى جو مسرحها الأصلى دقيقة جداً، وتروق للمثقفين لكى تبقى حية. كما يمكن تبرير العرض المسرحى أيضًا بنجاحه! فقد وجده جمهور المتفرجين مثيراً وساحراً. ومهما يكن من شىء فإن المخرج ينبغى أن يكون على علم بأن ما تتضمنه اختياراته عندما يتخذ قرارات أسلوبية جذرية واختيار عرض تاريخى يمكن أن يؤدى إلى اتصال أوثق بعالم المسرحية مع جمهور معاصر من المتفرجين أو يمكن أن يعنى دفن المسرحية تحت عناصر شاذة غريبة خارجية طارئة.

إضفاء صفة المعاصرة على المسرحية

المعاصرة صفة يمكن إضفاءها على المسرحية مباشرة بإلباس الشخصيات ثيابا تتمشى مع العصر الحاضر وإعطائها سلوكيات مميزة مبالغًا فيها ومعاصرة: نماذج للكلام وركائز مساعدة وما إلى ذلك، أو يمكن عملها بطريقة غير مباشرةبتقديم نغمات توافقية معاصرة داخل العالم المجسد للمسرحية.

وثمة فائدة مباشرة للأزياء الحديثة فى العروض المسرحية الكلاسيكية هى خلق بيئة يمكن أن يرتبط بها جمهور المتفرجين فى الحال. وليس هناك إحساس بأن المسرحية شيء من عصر آخر يمكن أن يخلق حاجزاً تاريخيا لعملية التوصيل، وثمة مشكلة يمكن أن تنشأ على أية حال، مع المسرحيات الشكسبيرية وغيرها المكتوبة شعراً هى «الشعر». هل من الموافق أسلوبيا لممثلين يرتدون ملابس معاصرة أن يتكلموا لغة زالت تماماً من الشكل المعاصر؟ ولعلنا نؤكد أن إضفاء صفة المعاصرة على مسرحية ما يتطلب أكثر من إلباس الممثلين ثيابا عصرية، وإضافة بضع حركات معاصرة ونماذج للسلوك.

وإذا كان لدى المخرج حس صحيح بالأسلوب الحقيقى الجوهرى لمسرحيته، ويشعر بأن لها صفة جوهرية يمكن توضيحها على خير وجه بترجمتها إلى نظيرها المعاصر، وإذا ما فعل هذا بصورة ثابتة لا تتغير، فإن اللغة، كجزء ثابت لا يتغير من الأسلوب الجوهرى الحقيقى يصبح كله قطعة من الأسلوب الذى وقع عليه اختيار المخرج لعرضه المسرحى.

والكوميديات الكلاسيكية، ربما بسبب خفة مضمونها وبنائها التقليدى والمتشابه من المشكلات التى يتعرض لها العشاق خلال أجيال، تصلح لإضفاء صفة المعاصرة عليها. فمسرحية «سيدان من ڤيرونا» Two Gentlemen of Verona إحدى كوميدياته الأولى وأقلها، وإن كانت أكثرها بهجة قدمت لها عروض مسرحية أضيفت عليها صفة المعاصرة إلى حد كبير على يد فرقة شكسبير الملكية فى عام ١٩٧٠. ومهرجان شكسبير بنيويورك عام ١٩٧١. وكانت العروض المسرحية أسلوبيا مختلفة جداً، فالعرض المسرحى الانجليزى كان عصرياً، فى حين أن العرض الأمريكى كان قديماً، ولكن كليهما كانا ناجحين للغاية فى التشبث بالأسلوب الجوهرى الحقيقى للمسرحية، وربطها بعالم جمهور المتفرجين الذين كان يعرض لهم، ومن المحتمل أنه ما كان لأى العرضين أن يلقى نجاحا فى محيط آخر.

ومسرحية «سيدان من ڤيرونا» تتناول شاباً يروح ويغدو مع مجد غير محقق فى يوم من أبريل، تقدمه الفرقة الشكسبيرية الملكية على مسرح غير محدد بمكان ما، من المنصات والممرات المنحدرة والستائر التى يمكن أن تصبح حمام سباحة خاص أو شاطىء فى جزيرة. وأزياؤه من نوع الثياب الفاخرة التى تذكرنا بفترة تاريخية لا يمكن تحديد تاريخها.

أمـا الأسلوب الجـوهرى الحـقـيـقى فـقـد تحـول بصـورة رائعـة من ديكور وأزياء إلى مصطلحات معاصرة متلاءم مع خلق الشخصيات ـ من شخصيات بارزة فى المجتمع، «بروتوس» و «ڤالنتين» و «ثوريو» إلى «سيـر إجلامـور» (الفـارس) فى الدرع اللامع الذى يهرع لنجدة الفتاة فى الكرب، مصوراً كقائد لفرقة كشافة بدراجة. وربما لا يمكن أن يوجد مثال أفضل للتفسير الأسلوبى من تحويل الفارس القديم المعروف وإن كان غير مؤثر إلى نظير له عصرى غريب يسعى للقيام بأعمـال صالحة. والمخرج المبدع بهذه الطرق يكشف عن حسه بما يحدث وقتذاك والآن وربطهما معًا. والفرقة الشكسبيرية الملكية لم تتخذ لنفسها حريات مع الشعر الذى استقر تمامًا على شفاه الشخصيات البارزة من الطبقة العليا فى المجتمع. وكان العرض المسرحى ناجحا نجاحًا لم يتغير فى ربط الأسلوب الجوهرى الحقيقى للمسرحية بالأسلوب الخارجى الطارىء للعرض المسرحى، وفى الكشف بطريقة مباشرة للغاية عن مشكلات صادقة تتسم بالمراهقة وحب شاب.

أما عن مهرجانات شكسبير النيويوركية فيأخذ حريات عظيمة جدا مع النص، فى حين يحتفظ بالحبكة كما هى دون أن تمس. وهى أكثر وعيا شديداً بعالم متفرجيها، وتختلف جدا عن فرقة «استراتفورد ـ أُن ـ آفون»(٢٧). والممثلون خليط من الأجناس فى نيويورك، سود ومن بورتوريكو، وشخصية لونس Launce يهودى وشخصية إجلامور Eglamour صينى وهم ليسوا أكثر تعاسة من سكان نيويورك ذاتها والملابس هى بالضبط نفس الملابس التى يمكن أن يرتديها هؤلاء الشباب فى حياتهم اليومية. والديكور هو وسط مدينة نيويورك، والأثر على جمهور المتفرجين هو أثر التعرف فى الحال والعلاقة المباشرة. وقدمت للعرض موسيقى وأغانٍ إضافية، كلها من خلال أسلوب معاصر خليط بين الأجناس: فى الروح والقصيدة القصصية الطويلة اللاتينية(٢٨) (بالاد Ballad) والملابس الزرقاء كلها تكشف عن الحالة النفسية الجوهرية الحقيقية للحظات فى المسرحية، مع مباشرة عاجلة لجمهور المتفرجين. والسطور والتلميحات عفى عليها الزمن. والدوق لا يطرد «فالنتين» Valantine بل يأمر بجره، و «سيلفيا» Silvia لا تبعث برسالة إلى حبيبها بل ترسل له خطاباً عن ليلة حارة..» وكل شيء بروح مسرحية شكسبير الأصلية. والمسرحية تدور مع جماعة على خشبة المسرح حيث يقوم الممثلون باللعب «باليويو» والواح الانزلاق وآلات نفخ الفقاعات ويلقون أطباقا طائرة على المتفرجين.

هذان العرضان المسرحيان يوضحان مدى الإمكانية الأسلوبية، حتى فى نطاق النسخ الذى أضيفت عليها المعاصرة بدرجة كبيرة. وكلا العرضين لهما حسٌ مرهف بالأسلوب الجوهرى الحقيقى لمسرحية شكسبير وبعالم المتفرجين عليها، وهما دليل رائع كما تقول الدراسة ـ على أن العناصر الخارجية لا تحدد الأسلوب، أما الشعر والأزياء والأدوات المسرحية وما إليها فيمكن أن تختلف ومع ذلك تبرز نفس الصفة الجوهرية للعرض المسرحى لجمهور المتفرجين الذى تم اختيارهما للعرض.

وهكذا فإنه ليس من الضرورى بطبيعة الحال، إلباس مسرحية ما زيًا حديثًا لإضفاء معاصرة على قيمتها. وخلال الستينيات انتهجت فرقة شكسبير الملكية تحت إدارة «بيتر هول» Peter Hall سياسة أسلوبية ثابتة لا تتغير بإضفاءً الديمقراطية على «شكسبير». وهذا التصرف جزء من معتقدات هول Hall الشخصية عن صفة الفرقة المسرحية الكاملة التى تؤمن بمساواة المجموعة للفرقة التى أنشأها، ولنزعة اجتماعية عامة فى بريطانيا إبان ذلك العهد ـ كانت مؤسسة الطبقة الوسطى معرضة للهجوم، ونهضة «الميريتقراطية» Mer-itocracy فى متناول الجميع. وشعر «هول» Hall أن متفرجيه مهتمون كثيراً بقضايا الديمقراطية الاجتماعية وهذا أثر فى تفسيره لمسرحيات شكسبير.

لقد حقق هول Hall فكرته أسلوبيا باستخدام الملمس ونماذج السلوك. وكانت الملامس فى الأزياء، والديكورات أكثر غلظة وواقعية من الأنسجة الناعمة الجذابة التى كانت تستخدم فى ديكور المسرحيات فى محيطات الطبقة العليا. وكانت الأزياء تبدو فعلا كما لو أنها ارتديت أكثر مما ارتديت فى الساعات القليلة القصيرة على خشبة المسرح. وكانت مواجهة هول Hall للشخصيات من الطبقة العليا مواجهة مزدوجة: فهو كان إمّا أن يقلل من اللغة المتدفقة والسلوكيات والمواقف الاجتماعية كما حدث فى عرضه المسرحى عام ١٩٦٢ لمسرحية «حلم ليلة صيف»، والتى كان فيها العاشقان الصغيران حمقاوين وأخرقين، وكانا لا ينطقان الشعر بنبرات موسيقية، وإما أن يبالغ فى خصائص الطبقة العليا، ومعرفًا الشخصيات بالتركيز الشديد على الوضع المتعالى للشخصيات من الطبقة العليا، واللامبالاة من خلال الافتقار إلى الإنشغال بعمل مع اللغة المتكلفة.

وفى عرض الليلة الثانية عشرة «لهول» Hall عام ١٩٦٦ كان «أورسينو» Orsino وقحًا غبيًا مستغرقا فى ذاته.

وكان التفسير الديمقراطى واضحًا بصفة خاصة فى العرض المسرحى الذى قام به «هول» Hall لمسرحية «هنرى الخامس» عام ١٩٦٦ «بإيان هولم» Ian Holm كملك. وكان أسلوب «هول» Holl مختلفا إختلافًا تاما عن أسلوب «لورنس أُولينيه» Laurence Olivier والذى تحدثنا عنه قبلاً فى الصفحات السابقة. فالازياء الفخمة مضت إلى غير رجعة، وإرتدى الممثل ثيابا لونها بنى يميل إلى الرمادى، وهو اللون الشائع فى ثوب القتال الحديث. وكان التمثيل يتم بطريقة فظة مقتضبة غير مهذبة. وكان هنرى قائداً براجماتيا (عمليا) أشبه ما يكون بعامل ارتقى إلى منصبه من خلال الصفوف. ولم يكن هناك إحساس بالبطوليات. وكانت الأحداث العسكرية لا تقربها العين لبذاءتها، وأمور أخرى ملطخة بالدم والوحل، وكان جيشًا ممزقًا يقوده قائد متعب. وكان ما تم إبرازه هو التضخيم فى عناد على حرب الخنادق فى الحرب العالمية الأولى، والأعمال التى لم يتغن بها أحد لرجال يتبعون قائدهم لا لأنه ملك، بل لأن لديه العزم فى عناد على تحقيق النصر مثلهم. والبطولة التى كانت موجودة لها صفة ديمقراطية اتسم بها القرن العشرون. ولم تكن المسرحية تنطوى على طقوس أو خطابة، فهى مسرحية عن الحرب والشجاعة والوطنية على المستوى القومى.

ونظرا لحس «هول» Hall المرهف بالأسلوب الحقيقى الجوهرى لعمل شكسبير، ونظرا لصدق المعتقدات الديمقراطية[٢٦] للفرقة التى كانت تعكس عهودا متغيرة فى بريطانيا، فإن العرض المسرحى فى الجانب الأعظم منه نجح وأدلى ببيان هام، عن طريق أسلوبها لجمهور المتفرجين. والتشويه العارض يشير فعلا إلى الأخطار التى يتعرض لها مخرج لا يلتزم جانب الحرص فى هذا النوع من التفسير الأسلوبى. فمثلا فى الوقت الذى نجد فيه أن تصويرا «أُورسينو» شابًا وقحًا وغبياً ما يسفر عن بيان صحيح محتمل من الارستقراطية العالمية، فإنه يؤدى إلى تساؤل عن كيف اتفق أن أحبته «فيولا» Viola .

وفى أواخر الستينيات قام المسرح القومى البريطانى بسلسلة من تفسيرات أسلوبية جديدة لكوميديا عصر استعادة الملكية. وربما لم يطرح موضوع مصطلح «الأسلوب» للمناقشة فى موضع فى المسرح أكثر مما طرح فيما يرتبط بدراما عهد استعادة الملكية. وربما للسبب التالى. إن أسلوب حياة جماعة خاصة عن الصفوة القليلة ترتبط بهم دراما عصر عودة الملكية، أزيل إلى حد كبير من التجربة المعاصرة التى من الصعب للغاية على

أى ممثل أن يحصل على معنى حقيقى له، ومن ثم نشأ تقليد يمكن الممثلين والمخرجين من تحاشى الاصطدام بمشكلة المسرحيات نفسها، وذلك بمواصلة الحفاظ على مجموعة من الخصائص المهذبة المعروفة باسم أسلوب عصر عودة الملكية: وقد توضح هذا بقوة فى عرض مسرحى «لويليام ويتشرلى» William Wicherley لمسرحية «الزوجة الريفية» التى قدمتها فرقة من الممثلين المحترفين المحدثين. وفى أول تدريب على خشبة المسرح إتخذ الممثل الذى كان مقرراً أن يقوم بدور «سيرجاسبار فيدجت» Jasper Fidget تبنى مشية رشيقة مزهوة بصفة عامة، وطريقة فى النطق يبدل فيها حرف السين إلى ثاء، وكانت إما نسخة من عرض مسرحى ردىء كان قد شاهده، أو إيضاحاً للرأى الذى تلقاه وهوأن كل الشخصيات فى عصر عودة الملكية كانوا معجبين بأنفسهم. وكل المعجبين بأنفسهم كانوا «غريبى الاطوار» queer ومن هنا كانت محاكاته لأحد معارفه المصابين بالشذوذ الجنسى. وهذا التصوير تجاهل بعض الدلالات، على أن أى معرفة بسيطة بالعصر والنص كفيلة بأن تسلم له زمامها: و «سيرجاسبار» Jaspper كان تاجراً ثريا من تجار المدينة وهو بهذه المثابة لم يكن بصباصاً ولا معجبا بنفسه، وقدم «ويتشيرلى» معنى مباشرا لشخصية باسمه.

ولعل مواجهة الممثل الشاب قد أوضحت ما يحدث غالبا فى عرض مسرحى لكوميديا من عصر استعادة الملكية. والمسرحية تلبس مخملا ومحزمات وأنسجة ناعمة. أما التحيات فبانحناءات بلا إحساس، وإن كان مختلف الناس ينحنون بطرق مختلفة، وهى فى الحقيقة كلها سلوكيات لازمة سطحية بإحساس ضئيل بالحياة الحقيقية للشخصيات ومادة المسرحية.

على أن فرقة المسرح القومى البريطانى، فى عروضها المسرحية لمسرحيات «الحب للحب» Love for love و «ضابط التجنيد» Recrviting تحاشت كل أسلوب سطحى البدء من القاعدة التى تقول إن المسرحيات مهتمة بالأحداث الحقيقية، والبيئات والناس الموجودين فى الواقع. وأما مجموعة المخرجين الذين تولوا إخراج هذه المسرحيات فكانوا يعتقدون أن جمهورا معاصرا من المتفرجين يكسب إدراكا له معنى أكبر بالسلوك الاجتماعى والمشكلات التى تتعلق بها المسرحيات من رؤية واقعها الحقيقى، أكثر من مجرد سطح لامع مصقول. ولم يعد الزى ولا الأخلاق والود يقف حائلاً بين المسرحية وبين

جمهور المتفرجين مما يسمح لهم بأن يروا المسرحية تمثيلا صامتا (بانتوميم) خياليا رائعا لا علاقة له بعالمهم.

ولم تكن مشكلة الأسلوب لدى المخرجين(٣٠)، أكثر من مشكلة تعرية «أسلوب» مرصع لاكتشاف الطبيعة الحقيقية للمسرحية. وقد حققوا هذا بدراسة المواقف وهم يعملون في المسرحية دراسة دقيقة، ومعناها في القرن السابع عشر.. والمواقف الطبقية، والموقف تجاه الأسرة. والوراثة لها أهمية خاصة لأنها تغيرت تغيرا كبيراً منذ القرن السابع عشر. أما الممثلون فقد لقوا مساعدة لمعرفة هذا، إذ عوملت أزياءهم كما عومل أى ثوب يرتديه الناس في حياتهم اليومية، وليس كملابس لحفلة أزياء. ووُضِعَ الممثلون في محيطات ظهرت كما لو كان الناس قد عاشوا فيها سنين عديدة ثم تلقوا تشجيعا ليمثلوا بصدق تام بقدر ما يمكن، الأحداث التى قدمها لهم المؤلف المسرحي. وليس في هذه المواجهة شيء سحرى، ولكنها أسفرت عن تغيير ملحوظ في الأسلوب الذى لقى قبولا من أساليب العروض المسرحية في عصر عودة الملكية. وكانت لاتزال هناك انحناءات، ولكن لها معنى، وكانت لاتزال هناك أحذية ذات كعوب حمراء ولكن كان عليها وحل بين آن واخر، والمحرمات قد تكون باليه أو ملطخة بالتراب. ومضت إلى غير رجعة الضحالة اللامعة المتعالية التى تشبه ما في رسوم الكارتون لـ «أسلوب استعادة الملكية». وحل محلها أناس بمشاكل الحب والزواج والجنس، لا تختلف عن مشاكل المتفرجين المعاصرين ويستطيعون الآن أن يقدروها، ويرتبطوا بها، لأن المواقف لها ضلع مع أناس حقيقيين وليس مع مانيكانات للعرض. وكانت المواجهة الجديدة حقا بسيطة جداً، وتمرينا كاملا في إنتاج المسرحية، بدءاً لإدراك شامل لعالم المسرحية - طبيعي واجتماعي وأخلاقي - ولكنه يرى من الداخل، وليس من خلال قماش مصنوع من ألياف القطن لتقاليد ومفاهيم خاطئة. ثم ترجم هذا إلى أسلوب بسيط بمعنى أنه كان عرضاً حقيقيا لجمهور المتفرجين للمواقف والأخلاق، وفنون عالم المسرحية بحيث أن المعانى التى تتضمنها المسرحية كانت توضح في الوقت الذى احتفظ فيه بالأسلوب الجوهرى الحقيقى.

وضع المسرحية فى عصر ما بطريقة تحكمية

ماذا يحدث لو أن مسرحية «تاجر البندقية» Merchant of Venice لوليم شكسبير توضع في ديكور إيطاليا الفيتكورية(٣١). والسبب في إختيار ديكور تاريخي ليس ديكورا

للمسرحية نفسها، ولا للعصر الذى تمثل فيه إنما هو أن المخرج يعتقد أن هناك شيئًا فى المناخ الطبيعى أو الاجتماعى أو الأخلاقى للعرض الذى وقع عليه الاختيار يدعم صفات خاصة للمسرحية. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن أن يكون اختيارا خطراً ـ كما تقول هذه الدراسة ـ إذ أنه ليس على المخرج أن يوفق بين أسلوب المسرحيةوبين عالم جمهور متفرجيه فحسب، بل عليه أيضًا أن يوفق بين أسلوب عصره المختار وبين الاثنين معًا. وأى ديكور يتم بطريقة تحكمية يمكن أن يعطى أبعاداً إضافية للممثلين، ولكنه يثير بلبلة بين المتفرجين الذين يطلب منهم أن ينظروا إلى المسرحية من خلال زوجين منفصلين من النظارات.

واختارت فرقة المسرح القومى البريطانى، تحت إدارة «جوناثان ميللر» Jonathan Mill-er أن تضع عرضها المسرحى عام ١٩٧٠ لمسرحية تاجر البندقية فى فينيسيا Venice فى نهاية القرن التاسع عشر. وكان «شيلوك» الذى قام بدوره «لورانس أوليفيه» حبيسًا داخل مجتمع مصطنع يتجول وهو يرتدى سترة وسراويل مخططة خلال صالونات معقدة ومطاعم أنيقة. و «أنطونيو» و «باسانيو» وهما يرتديان ملابس كاملة بقبعتين عاليتين ويمسكان عصوين، وكانا يتحدثان فى شئونهما المالية فى هدوء خالٍ من القلق فى خلفية تنم عن الرخاء. وتعرف جمهور المتفرجين البريطانى فى الحال فى القيم التجارية المهندمة المختالة لمجتمع فيكتورى مثل هذا على العالم الخاص المغلق الذى كانت «مدينة» لندن تشرف عليه منذ سنوات عديدة، والتأم بعداء لطيف للسامية وبتمييز طبقى وتعالى طقسى. وهذا ما أراد المخرج أن يسوقه لجمهور متفرجيه، إذ أنه افتراضًا شعر بأن المسرحية إذا قُدمت فى ديكور عصرها سوف تنطوى على الكثير من المتناقضات والأمور غير المناسبة لكى تكون وجهة نظره واضحة. كما أن المناخ الاجتماعى لانجلترا المعاصرة لم يكن مفيدا لإيضاح وجهة نظر المخرج. وهكذا فإن العصر الفيكتورى بما فيه من محظورات خفية، وأحكام مفرضة تتسم بالحرص، بدأ صحيحا من الوجهة الأسلوبية لتفسير المخرج. ومشكلاته الكامنة واضحة. فأولا نجد أن أسلوب حياة الفراغ فى القرن التاسع عشر لا يتفق بسهولة مع الإيقاعات العنيفة وسريعة التغيرللدراما الإليزابيثية، التى كان يقصد بها بصفة جوهرية أن تصور التجربة الإنسانية، فى سياق مفتوح وليس فى عالم خاص مغلق. وهذه الحقيقة ينبغى أن تسفر حتما عن شيء من الصراع الأسلوبى وثانيا بعد أن تقرر أن يكون شيلوك رجل أعمال ناجح غير متوتر فى عالم معقد يواجه الممثلون مشكلات النص عندما يتعرض

شيلوك للضغط ويتحطم. والميراث القبلى والغريزة الحيوانية للإنسان رسمها شكسبير بحيث تأتيان من خلاله ما لم تطرح السطور، وهما لا يجلسان أسلوبيا على شفتى رجل أعمال ناجح يرتدى بذلة أنيقة.

والعرض المسرحى الذى قدمه ميللر Miller مثال لمفهوم رائع لم يستطع أن ينجح تماما طبقا لما أجمعت عليه حملات لنقد. فالعوالم الثلاثة لم تستطع أن تتشابك معًا. ولكن وجهة نظر المخرج التفسيرية الرئيسية ساعدها أسلوبه الذى وقع عليه اختياره. والدراسة تستشهد بهذا العرض المسرحى كمثال للاختيارات الواعية التى يواجهها المخرج، والتوازن بين العناصر المؤيدة والمعارضة والذى ينبغى أن يقوم به وضرورة أن يقدر ما تتضمنه اختياراته عندما يحدد أسلوبا تاريخيا لعرضه المسرحى.

الأساليب الجمالية

العروض المسرحية بالأساليب الجمالية ليست تاريخية بطبيعتها ولا واقعية، فهى تؤكد الأفكار أو العواطف، بواسطة مؤثرات مسرحية مختارة بعناية تستخدم لتحقيق أثر معين بالذات مع جمهور المتفرجين. وربما كان أهم هذه المؤثرات فى أواخر القرن التاسع عشر الأسلوب الملحمى الجديد المرتبط بيرتولد بريشت Berthold Brecht كما تفيد الدراسات.

المسرح الملحمى:

حتى نفهم الأسلوب الملحمى Epic Style بداءةً على المرء أن يستوعب فرضين بريختيين. فأولا المسرح هو مسرح. ولا معنى لأن نحاول أن نخدع الناس ونحملهم على الاعتقاد بأنهم يشهدون «قطعة من الحياة». وثانيا يجب أن يكون المسرح أكثر من نزعة للهروب. ويجب أن يقوم بوظيفة اجتماعية يجعل الناس يفكرون كيف يحكمون وكيف يعيشون حياتهم. وهذان الميدأن الأساسيان يحددان الأسلوب الجوهرى الحقيقى للمسرح الملحمى، وعلى الرغم من الإطار الذى يترك عدة خيارات مفتوحة للمخرج، فإنه لا يستطيع حقا أن يعرض مسرحية بريختية أو يخلق مسرحا ملحميا دون أن يكون لهم معرفة بهما.

والصفة المسرحية للأسلوب الملحمى تتحقق بعدم استخدام الديكورات الواقعية التقليدية، والاعتراف الصريح بالمعدات التكنولوجية التى تحدث المؤثرات المسرحية. ويخلق

الممثلون أنفسهم المواقع بأقل ركائز، وتغيير من مشهد إلى مشهد بحرية مطلقة. وهذا أمر يذكرنا بالعرض المسرحى الشكسبيرى، ولكن مع الفارق بأنه لا تبذل أى محاولة لدفع الحدث إلى جمهور المتفرجين - وهو يزال بطريقة واعية من المتفرجين وليست هناك أية محاولة لإخفاء أدوات الإضاءة أو الوسائل التى بها تخلق المؤثرات الصوتية أو تغييرات المناظر. فهناك صندوق برتقالى عليه لافتة مكتوب عليها «بار» هو إلى حد كبير بار مثل معظم الأعمال الواقعية التى تبدع من أعمال مصممينا المسرحيين. والمخرج ليس مضطرا إلى استخدام كل هذه التقنيات فى عرض مسرحى ملحمى ولكن ينبغى أن يكون على علم بالضرورة الجوهرية الحقيقية لاعتبار المسرح أداة تكنولوجية لا صندوقا للخدع السحرية.

والرغبة فى عدم خداع جمهور المتفرجين لحمله على أن يصدق، يرتبط بالمبدأ الثانى فى المسرح البريختى وهدفه الدرامى. فالمسرح الملحمى يجب أن يكون أداة للتحسين الاجتماعى ويجب أن يكون لجمهور المتفرجين فى النهاية تجربة مستمدة من المخ لا من أجهزة الجسم الداخلية. وهذا يتحقق بالتمثيل والموسيقى ووسائل الإعلام والمضمون. وهذه تمتزج بالمؤثرات المسرحية التى تحدثنا عنها فيما سبق، لكى يظل جمهور المتفرجين دائما على علم بما يؤدى على خشبة المسرح، ولتحدى المتفرجين على أن يفكروا فى المسرحية، ومنعهم من أن يكونوا ضالعين عاطفيا فى الحدث بحيث يفقدون موضوعيتهم، إن الفراغ الذى ينتقل فيه الممثل من شخصيته هى أن يظل محافظا على المبدأ الأسلوبى لإخفاء الشكل الموضوعى على الأحداث المسرحية.

والموسيقى ووسائل الإعلام والمضمون يمكن أن تستخدم لتقديم بيان مباشر أو يمكن أن تضم معًا لأغراض تتسم بالسخرية. ففى مسرحية «الأم شجاعة» و«أوبرا الثلاث بنسات» تضفى الموسيقى الصاخبة مذاقا ساخرا مميزا على هذه العروض المسرحية والملصقات والإعلانات قد تعلق مباشرة على الحدث مثلا لإظهار أجساد مشوهة فى مشهد ينعى الحرب. وأكثر من هذا غالبا وأكثر فعالية قدموا بيانا ساخراً. والعرض المسرحى لمسرحية «أوه.. ما أجملها حرب..» لجون ليتل وود Joan Littl wood عام ١٩٦٣ تضمن خيمة كبيرة ولوحة كهربائية أدرجت عليها أسماء المصابين، فى الوقت الذى كانت فيه شخصيات تتحدث بمرح عن الحرب، وأنها «مسألة بهيجة»، واستخدام «ليتل وود» أيضا الموسيقى بطريقة ساخرة وعرض غنائى على خشبة المسرح مع قصائد غنائية لا معنى لها عن الحياة اليومية وعروض فيلمية لأهوال الحرب الفعلية.

والغرض من الأسلوب الملحمى هو تقديم بيان مباشر أو سياسى يتحدى جمهور المتفرجين ويحفزهم إلى العمل.. وهذا ما تعنيه حقا كلمة «تغريب» عندما تطبق على الطريقة البرختية. وهى لا تعنى أن المخرج يجعل المتفرجين يكرهون المسرحية والممثلين، أو تنشىء نزعة كراهية. والمخرجون الذين يحاولون هذا على خطأ من الناحية الأسلوبية. فالغرض من الأسلوب الملحمى خلق موضوعية لإخراج جمهور المتفرجين من الطريق الذى قبلوه للنظر إلى الحياة، ومواجهتها عقليا بوجهة نظر مؤلف المسرحية ومضمون المسرحية، وقد يتألف من موعظة مباشرة مثل المسرحيات التى كتبها «بريشت» Brecht فى عهده الأوسط ـ Lehrstüke أو المسرحيات التعليمية. والأسلوب الطبيعى والتمثيلى لهذه المسرحيات هى فى العرق الملحمى Epic Vein، ولكن ليس فيها إلا استخدام ضئيل للسخرية، والمسرح يعالج كقاعة للمحاضرات فيها مغزى أخلاقى سياسى مباشر (عادة ماركسى). وفى مسرحيات أخرى كتبها «بريشت» وغيره من المؤلفين المسرحيين يظهر المغزى الأخلاقى فى شكل قصة قصيرة، وبين مؤلفى المسرحيات عن طريق مواجهة ساخرة للحدث الظاهر مع الديكور والموسيقى والوسائل الإعلامية والأزياء التى تمتزج معا لتكشف عن موقف مقبول مرضى عنه فى ضوء جديد.

فليكن الأمر واضحًا أمامنا مرة أخرى أنه فى الوقت الذى يكون فيه استخدام بعض أو كل الأشياء الفنية والتقنيات التى تحدثنا عنها توًا ضرورية لخلق أسلوب ملحمى، فليس شرطًا كافيا ألا تستخدم بهدف واضح هو القضاء على تسرب الانفعال إلى المتفرجين وجعل المتفرجين يفكرون موضوعيا فى قضية ما. والأشياء الفنية والتقنيات فى حد ذاتها تخلق الشكل فحسب والقصد الجوهرى الحقيقى ضرورى لخلق الأسلوب. وقد كانت هناك عروض مسرحية رومانسية للغاية لمسرحية «الأم شجاعة» Mother Courage حيث قام أداء مسرحا متعاطف بدرجة مفرطة للدور الرئيسى بخلق حالة تسرب للانفعال إلى جمهور المتفرجين الذين غرقوا فى أحزان تستدر الدموع أسفا على مصائبها، ويفقدون البيان الاجتماعى للمؤلف المسرحى عن الحرب والرأسمالية.

ومن جهة أخرى فإن «جون ليتل وود» خلقت أسلوبا ملحميا ومؤثرا دون استخدام أسلوب للتنفير فى التمثيل، وبحس مسرحى مبنى بوعى أقل بكثير من بريخت Brecht الذى كان تدريبه فى الجدل الماركسى واضح فى شكله الدرامى. وفى هذا العرض «أوه..

ما أجملها حرب..» لم يكن الممثلون فى حاجة إلى اتخاذ مواجهة موضوعية لشخصياتهم، لأن الشكل الإجمالى للعرض المسرحى كان تعليقا ساخراً على موضوعه وهو الحرب العالمية الأولى. وخلق «ليتل وود» شكلاً فودفيل سيركى بفرقة أساسيه من الممثلين يرتدون ملابس المهرجين ممن قاموا بعدد من الأدوار المختلفة فى سلسلة من المنوعات أو أعمال السيرك. ولم يكن هناك احتمال لأن يكون هناك تماثل بين المتفرجين وبين أية شخصية من الشخصيات الذين لم يكن تميزهم غير القبعات والدعامات ولكن المتفرجين يظهر بينهم من يماثل الممثلين المسرحيين البشوشين الذين قاموا أمامهم بتمثيل دور الناس. وكل هذا كان جانبا من خطة «ليتل وود» لأنه كلما انجذب المتفرجون بفعل الممثلين كلما أصابتهم وقتذاك بالمؤثرات المنفرة للعروض والملصقات والمعلومات دون ذكر للنص الساخر. وأفاق جمهور المتفرجين وحمل على أن يرى نفسه عرضة لكل سطحيات الحرب بما تنطوى عليه من تعصب للوطن ـ أزياء رسمية ملونة، وخطب وطنية وموسيقى حماسية. فى الوقت الذى يتم فيه تجاهل الحقائق الفظيعة. وكان هذا بالضبط هو الموضوع الذى أرادت «ليتل وود» أن تصنعه. وهكذا فإن النقطة الجوهرية الحقيقية بالنسبة للملحمة كما هى بالنسبة لكل أسلوب هى النية وراء الشكل: الصفة الجوهرية الحقيقية للأثر الذى يرغب فيه المخرج. أما «بريشت» «وليتل وود» فربما كانا يختلفان إلى حد مًا فى استخدامهما لعناصر الشكل ولكن حسهما بالأسلوب الجوهرى الحقيقى هو نفسه.

الفصل السابع

الاتجاهات الفكرية

الاتجاهات الفكرية هي تلك الأشكال المسرحية الجارية في أوائل القرن العشرين والتي كانت إلى حد كبير طبقًا للأعراف المسرحية رد فعل للأسلوب الطبيعي: البنائية Constructivism. ومعالجتها حسب رأى الكثيرين هو انعكاس لاستخلاصها من نفس المصدر من ناحية، ورغبة في مسرحة المسرح، واعتراف بالصعوبة في الحديث عنها كأساليب من ناحية أخرى. ولعلها أكثر من أية أساليب أخرى ينبغي أن تشاهد أو تجرب لأمكان فهمها.

البنائية:

لعل البنائية هي الاتجاه الفكرى المحسوس أكثر من غيره من «الاتجاهات الفكرية» وقد طورها المخرج الروسى «فزيفولود ميرهولد» Vesevolod Meyerhold وهى تعكس الإنسان فى عصر الآلة، وإلى حد ما الإنسان كآلة. والديكورات تفيد من الأشياء التكنولوجية التى صنعها الإنسان بيده، والصقالات، والألواح والسلالم المتحركة والأسطح المنحدرة والعجلات. إنه مسرح مبنى على قواعد هندسية يؤكد مواد وإيقاعات مجتمع صناعى دينامى. وأدوار الممثلين تلخص الرجولة التى تشبه الآلة بأسلوبها الأكروباتى فى الأداء، والأفعال تتوضح بعربات على عجلات، وانقلابات رأسًا على عقب، وسقطات متعثرة. وفى عرض «الديوس العظيم» لميرهولد نجد أن العاشق الشاب دخل بالإندفاع علس سطح منحدر، وفى اسفل كانت صديقته التى سحقها وأسقطها على الأرض وهو يصيح فى

انتصار «وى» وبهذا العمل أراد ميرهولد أن يحمل بألفاظ طبيعية دينامية، جوهر عاشق ملهوف يلتقى بعشيقته ـ وهو ايضاح بدنى لحس الشاب بالإنغماس فى فرحة اللحظة.

إن المشكلة الأساسية للمخرج، بافتراض أنه جمع فريقا من الممثلين قادراً على القيام بأداء أكروباتى، هو اكتشاف الأفعال البدنية التى سوف تحمل المضمون العاطفى للنص. والخطر فى هذا الأسلوب من الإنتاج المسرحى هى أن «المسرحة» سوف تحجب النص، تاركة نوعا من الأداء السيركى لا يوضح الحدث الجوهرى الحقيقى للمسرحية. أما عرض حلم ليلة صيف» A Mid Summer NightsDream «لوليم شكسبير» Wiliam Shakespear ـ وقد شاهدته فى السبعينيات ـ من اخراج «بيتر بروك» Peker Brook لفرقة شكسبير الملكية، فى الوقت الذى لم يكن فيه بنائيًا، بمعنى «ميرهولد» ولكنه وظف صورة سركية باستخدام ألعاب أكروبات، وعملا من الترابيز (البهلوانية) وحيلاً سركية يؤديها الممثلون ليبرزوا حسن «بروك» بمسرحية شكسبير فى السبعينيات. وقد قوبل عرض بروك المسرحى بالتهليل والاستحسان الشديد. ونجح لأنه فى الوقت الذى كانت له فيه قدم فى السيرك كانت كلتا يديه على نص شكسبير. ووقعت أحداث المسرحية فى داخل ديكور عارٍ مضاء وإضاءة شديدة بيضاء، وفى حين لم ينقل صورة يحاكى بها ثانية المستويات الثلاثة لدار عرض مسرحى اليزابيثية، فإنه نقلها فى ظل الفراغ التمثيلى Acting Space أما الحيل التى قام بها «بلك» Puck وأوبيرون Oberon دون أن يفقدا باي حال لغة «شكسبير» فكانت مطابقة لشخصياتهما كسحرة، وكانت احتفالاً بالمهارات الإجمالية التى ينبغى أن يتحلى بها ممثل. ونجح بالفعل «بروك» فى أن يجعل سحره ملائما للمقصود من المسرحية. وفى لحظة ما كان «بلك» Puck عفريتا صديقا، ثم بمساعدة خشبتين بهما نتوءات يرتكز عليهما المرء للسير بهما اصبح شيطانا يحتقر البشر الفارين تحته. وبهذه الطرق يستطيع مخرج خلاق بارع أن يفسر الطبيعة الجوهرية الحقيقية لأى مسرحية بأسلوب من عنده.

التعبيرية:

التعبيرية فى الشكل المسرحى ظاهرة نشأت بعد الحرب العالمية الأولى من إحساس شديد بغضب المجتمع من الظلم. وقد اتخذ هذا شكل هجوم على الأشكال والمواقف البرجوازية، ورفض لتلك الواقعية فى المسرح التى بدت أنها استمرار مفصل لتلك المواقف

على خشبة المسرح. وكانت التعبيرية expressionism ثورة ضد السلطة والعنف فى الفن والحياة. وكانت رفضا «للذوق الحسن» وكان أسلوبها المسرحى مزيجا من التطرف المشوه والغريب. وعموما كانت الأسلوب الغريب للعاطفة واللغة والمهارة الفنية المسرحية، ومتعته الخاصة به. كانت التعبيرية عرضا خارجيا للحالات الداخلية، ولكن ليس بأى معنى طبيعى - بل عالم الأحلام والخيال السيكولوجى يتحول إلى شيء محسوس.

لقد تحقق اسلوب المسرحة التعبيرية The Theatrical style expressionism بمناظر مسرحية معينة بالذات، وإضاءة وتمثيل ومؤثرات كلامية varbal effects داخل بناء يقوم على نموذج العقل البشرى فى الحلم. وكان هذا يتحرك نحو صنع بيانات اجتماعية مباشرة. وهنا فرقان يميزان بين التعبيرية والسريالية التى خلافا لذلك استخدمت تقنيات مماثلة لتحقيق أسلوبية مماثلة. فأولا كانت التعبيرية تهتم بمشكلات الإنسان والمجتمع فى حين ان السريالية لم تكن بالضرورة مهتمة بهما بهذا القدر، وثانيا لأن السريالية Surreal-ism ركزت الاهتمام على أثر الأحلام، وإطلاق العنان للخيال الطليق للاوعى، فى حين أن التعبيرية استخدمت استخداما محسوبا لبناء الاحلام لخلق انطباع معين.

والتعبيرية موضوع مركز لاحبكة - موجهة، وأحداثها ليست مرتبطة سببيا بالضرورة. والعرض على خشبة المسرح ليس جامد الشكل ومتغير جدا يفيد من مساحات عديدةمنفصلة، وهذا الشعور يقوى بالإضاءة التى تلتقط آنا هذه المساحة، وآنا تلك المساحة دون ترتيب منطقى ظاهر- مثل العقل نفسه. وهذا الشكل على خشبة المسرح بطبيعة الحال شكسبيرى أو ملحمى، ولكن مع الفارق أنه ليس هناك تسلسل متتابع منطقى أو مواكب، وإنه يمكن استخدام أكثر من مساحة فى وقت معين. وليس معنى هذا أن التعبيرية لا شكل لها؛ ومهما يكن من امر فإن شكلها هو رابطة متشابكة موسيقية وبمعنى أن له علاقة بالموضوعات التى تحدث انطباعا اجماليا لدى جمهور المتفرجين، لا بناءً يتغير بقدر متزايد للأحداث نحو ذروة.

والتعبيرية تخلق صورا مسرحية من المجازات وأشكال الكلام، والأعمال الداخلية للعقل تصبح ممثلة خارجيا. واللغة أقل أهمية لخلق الاسلوب التعبيرى عن الحركة المبالغ فيها والقناع. والجاذبية للمتفرجين بصرية وعاطفية أكثر منها تصويرية وطبيعة التمثيل المطلوب

تكاد تكون معارضة للأسلوب الطبيعى التفصيلى لاستانسلافسكى فالعرض الخارجى أهم من الدافع الداخلى.

أما الأسلوب الجوهرى الحقيقى للتعبيرية، فلن يقدر بدون إحساس بعنف الشعور الاجتماعى وراءه. وكأن هناك توتر فطرى بين حس الكاتب المسرحى بالعالم بأنه لا معنى له، ومادى بصورة عجيبة مضحكة، ومفهومه الرومانسى لنفسه باعتباره فنانا متباعداً ولكن له رسالة وهو مخلص للبشر.

عودة إلى التفسير
ومثال من المسرح الإغريقى القديم

ليستراتا Lisistrata

أولا هذه المسرحية للكاتب الإغريقى العظيم أريستوفانز Aristophames وموضوعها أجل إيقاف حرب أثينا واسبرطة، دعت السيدة «ليستراتا» النساء إلى الإضراب عن الجنس حتى يتفق الرجال على السلام.

وقبل التحدث فى أساليب الطبيعة، قد يكون من المفيد أن نلخص الحديث حول هذه المسرحية والتفسيرات الممكنة لها حتى نتبين كيف يمكن أن تتحقق أساليب فرضية معينة عن طريق القيام باختيارات مفتوحة لمخرج ما. والدراسة لقسم المسرح بجامعة ييل Yale بأمريكا .

إن المسرحية تعرض المشكلات الكامنة فى العرض المسرحى لمسرحية عمرها ٢٥٠٠ عام. وفيها على سبيل المثال موضوعان لهما علاقة عظيمة بأحداث الستينيات والسبعينيات وما بعدهما. وهذان الموضوعان من المحتمل أن يُهما مخرجاً معاصرا ومتفرجيه، الذين يمثلون إحساس الكراهية للحرب فى المسرحية وعلاقتها بالمكانة الاجتماعية والسلطة السياسية للنساء. أما الأسلوب الجوهرى الحقيقى فيتحدد بهذه العوامل. وبالبحث والدراسة عرضت فى الضوء الظروف الطبيعية للمسرح الإغريقى وطريقة العرض المسرحى لكوميديا إغريقية.

والمخرج يكسب فى البحث حسًا بالعرض المسرحى المفتوح، وإن كان شكليا، واستخدام الأقنعة والزى المبالغ فيه لرسم الشخصية، والموسيقى والرقص باعتبارهما جزءاً هاما من الحدث، إحساس بدنى قوى وشبقى بالحياة، وعلاقة وثيقة بين الممثلين وبين الجمهور

فى طبيعة الحدث المشتركة والاحتفالية. وإذا سلمنا بهذه العوامل مضافا إليها موضوعات شعور الكراهية للحرب والنشاط السياسى للسيدات فكيف يذهب المخرج فى إبداع أسلوب يكون له وقع صحيح معاصر على جمهور متفرجيه. ولنفرض أولا أن المخرج يشعر بأن موضوع الكراهية للحرب فى المسرحية، والدور الذى تقوم به النساء ممتدان واضحان لايحتاجان إلى تركيز خاص فى عصره وأنهما يخدمان على خير وجه بعرض واضح دينامى لكل العناصر الأصلية فى المسرحية بشكلها الإغريقى . إن أسلوبه عندئذ يصبح تلخيصا إجماليا للزى وشكل الرقص والموسيقى. والفراغ من المحتمل أن يثير مشكلة ما ـ إتاحة وجود مسارح مدرجة واسعة، والطقس الربيعى اليونانى قد يكون محدودا على أرض أخرى. وإذا كان مسرحه داخل الدور وخاص، فإن الأزياء وأسلوب التمثيل سوف يتأثران. وسوف يكون عليه أن يقرر ما إذا كانت الأقنعة المستخدمة سوف تؤثر فى حجم وطبيعة الأسلوب التمثيلى. وسوف يكون أيضا مضطرا إلى الاختيار بين الترجمات المتاحة، ودرجة الشكلية الخاصة باللغة سوف تغير وقع عرضه المسرحى. وهكذا فإنه حتى عندما يحاول مخرج أن يلخص تلخيصًا إجماليًا، بقدر مايمكن الأسلوب الجوهرى الحقيقى لمسرحية ما، فإنه مع ذلك يجب أن يقوم باختيارات عديدة سوف تؤثر تأثيرا شديدا فى أسلوب عرضه المسرحى.

وقد يريد مخرج أن يجعل أحاسيس الكراهية للحرب فى مسرحية «ليستراتا»Lysistrata نوعية بألفاظ معاصرة. وفى الستينيات أو السبعينات كان يمكن أن يعنى إشارة مباشرة لحرب فيتنام مع الأمريكيين. وهناك. نظائر عديدة بين طول هذه الحرب ووقعها على المجتمع الأمريكى والحرب بين أثينا وأسبرطة التى كتب عنها «أرستوفانز» مسرحيته . وقد يختار المخرج أن يجعل الأثينيين والأسبرطيين أمريكيين، وفيتناميين، مستخدمًا أزياء البحرية لجانب، وأزياء الفيت كونغ للجانب الآخر، والإشارات المنصبية يمكن أن يكون قد عفا عليها الزمن لتشمل أسماء جنرالات وسياسيين معاصرين ـ وعلى أية حال فإن هذا هو بالضبط مافعله «أريستوفانز» فالكوميديا كانت وسيلة للتعليق الاجتماعى. ونماذج جوقة الترنيم يمكن أن تكون فى شكل تدريبات ومارشات عسكرية ـ لقد كانت جوقة الترنيم الإغريقية فرقة شبه عسكرية. والموسيقى يمكن أن تكون عسكرية وصاخبة، والأسلوب التمثيلى يتحرك ليصور الناس، لا الشخصيات الكوميدية. والنكت الجنسية يمكن أن تضفى صفة المعاصرة على جنود داخل عنبر محرومين من ممارسة حياتهم الطبيعية. والتركيز على

النساء يمكن أن يؤكد حرمانهم العام أكثر من شهواتهم الجنسية. ونهاية المسرحية يمكن أن تصبح توقيع معاهدة سلام وموكب لنصر مشترك ـ النصر على الحرب. وليس من شك فى أن بعض عناصر مسرحية «أرستوفانز» قد تضيع أو تتضاءل فى عرض مسرحى مثل هذا، ولكن هناك نوايا مشتركة كافية بحيث أن تنفيذاً يتم بعناية وثبات خال من التناقض لأسلوب يبرز بالنسبة لعصورنا ميلا أكثر خطورة وإن كان جوهريا له جاذبية مماثلة لكراهية الحرب.

وثمة طريقة مختلفة للإدلاء بتصريح بكراهية الحرب هو استخدام أسلوب ملحمى فى إنتاج مسرحية «ليستراتا». والمسرحية يمكن أن تعطى كل القيم الطبيعة الجوهرية الحقيقة للأغريق ـ الزى والقناع والنزوة الفاجرة الشديدة فى حين أن التصريح المقابل يتم بعروض وملصقات ومؤثرات صوتية عن حرب فيتنام أو حتى موكب خلال تاريخ الحرب منذ أيام الإغريق إلى وقتنا الحالى مع الإضاءة الملونة الساطعة، وربما أسلوب تمثيلى يشبه تمثيل الكرتون أو فيلم كوميدى صامت يتناقض مع استعراض فظائع الحرب، فيخلق الإحساس الهجوى التقريعى بالمسرحية مضيفا عليها أثر تقطيب كوميدى.

وثمة تفسير أصعب إلى حد ما، ومع ذلك فهو ممكن، وهو مظهر تحرير النساء فى المسرحية. والمشكلة أنه فى أيام «أريستوفانز» كانت فكرة النساء وهن يتخذن هذا الإجراء كانت سخيفة، ومحالة تماما لدى الإغريق، ومن ثم فإنها كانت جزءاً من الفكاهة فى المسرحية. ولعمل موضوع اجتماعى عن القوة السياسية المحتملة للنساء، وإحساسهن الطيب العظيم، ونزعتهن الإنسانية، يحتاج المخرج إلى أن يوجه من جديد بؤرة المسرحية. إذ يمكن إضفاء المعاصرة على المسرحية، بالزى وعدم استخدام الأقنعة، وأسلوب تمثيلى أقل شكليه وحركية. وربما تكون النساء جماعة من المحتجات المحاربات، والرجال جماعة من البغال المتعصبة أما عن المظهر الجنسى فى المسرحية فيمكن استخدام النساء لأجسادهن كسلاح، وهو أما أن يمثل بطريقة غير مرضية أو يحتمل أن يمثل بصورة أكثر فعالية، وإما أن يكون بوعى شديد بالذات وبطريقة ساخرة ـ فالنساء يستخدمن نظرة الرجال إليهن باعتبارهن أشياء جنسية يحتقرونها لكى يثبتن أنهن أكثر من ذلك. والفكاهة يمكن الاحتفاظ بها على هذا النحو وتحول بقوة ضد الرجال عن طريق المعرفة الذاتية للنساء التى تتقاسمها مع جمهور المتفرجين. والنهاية يمكن أن تعرض على المسرح لكى تضفى اهتماما شديدا على النساء -

مرتبطا بالشخصية الرمزية للسلام، تاركا الانطباع السائد بأن قوة غرضهن قد ساد ورجح وأسفر عن السلام عن طريق مهارتهن السياسية وأحساسهن الطيب.

وربما يكون أقرب إلى الطبيعة الجوهرية الحقيقية لمسرحية «أرستوفانز»، عرض مسرحي لا يحاول أن يضعها فى عصر تاريخى معين أو أن يصدر بيانا سياسيا مباشر. ولكن لإضفاء المعاصرة على الأثر الجوهرى لكوميديا إغريقية على جمهور متفرجيها، وعلى المخرج أن يحدد صفة الأثر فى الأزمنة الإغريقية، ثم يجد الوسيلة لترجمة هذا الأثر إلى الفاظ للتجربة المعاصرة. وفى الوقت الذى تعترف فيه هذه المواجهة بأن جمهورا معاصرا من المتفرجين لا يستطيع أن تكون له نفس التجربة التى للجمهور التاريخى، فإنه يمكن أن تكون له تجربة مماثلة فى ظروفه الخاصة. ولنفرض أن المخرج يقرر أن المسرحية ليست عن تحرر النساء ولا معادية للحرب بصفة خاصة، ولكن تتعلق بالفضائل الأكثر فائدة والنسائية، وهى فضائل مطارحة الغرام أكثر مما تتعلق بشن الحرب. وهو يقرر أيضا أن أقرب معادل معاصر للعناصر الدنسة النشطة بدنيا، والغنائية الراقصة فى عرض الكوميديا الإغريقية هو الفودفيل الهزلى. والمخرج الآن فى وضع يسمح له بالقيام باختيارات تعرض بيانه عن طريق أسلوبه وتربط عالم المسرحية بعالم جمهور متفرجيه بطريقة مباشرة فورية وبصدق. وفى وسعه أن يفيد من الفودفيل ـ سلسلة من الأفعال المرصعة بأعداد من جوقة الترنيم ـ مشابه للفودفيل فى كوميديا إغريقية. وقد تستخدم فرقة موسيقية حية لترجمة إعداد جوقة الترنيم إلى الموسيقى معاصرة ورقص. أما الزى فقد تضفى عليه المعاصرة تماما أو يمكن أن يختار المخرج ثوباً فضفاضاً بنغمات توافقية فودفيلية مثل القبعات، والدعامات والأقنعة التى يمكن أن تلتقط حتى خصائص الفودفيل المعروف تماما داخل المسرحية.

فى هذه الأساليب الخمسة الممكنة للعرض المسرحى لمسرحية «ليستراتا» «لأريستوفانز» وبعضها أقرب إلى الأسلوب الحقيقى الجوهرى منه إلى غيره من الأساليب. وهى جميعها ممكنة وصحيحة بشرط أن يعرف المخرج بوضوح ما يريد أن يؤكده، ويستخدم عناصر العرض المسرحى بطريقة موافقة، ما أن يتطور اختياره الأسلوبى من الحس بالكيفية التى يمكن بها أن يعرض بيانه على أحسن وجه، على جمهور متفرجيه. إنه الاتجاه المعاصر لأساليب الإخراج.

الفصل الثامن

المسرح الجديد

المسرح الجديد

لا حديث عن فن الإخراج اليوم يمكن أن يكون كاملا دون شيء من الفحص للمبادئ الجمالية، وممارسات ما يعرف باسم «المسرح الجديد» . والمسرح بطبيعة الحال، كما حاولنا أن نشير إلى ذلك ينبغى أن يتحدد باستمرار بعمل المخرجين والمؤدين المبدعين. والمسرح منذ ١٩٤٥ ـ وهو التاريخ الذى اتفق على أنه بداية تاريخ المسرح المعاصر ـ تطور فيه إحساس بالحياة، والتعبير عن الذات الذى انعكس فى مواجهة جديدة للمسرح. وهذه المواجهة استقرت الآن بدرجة كافية لتكون هناك مجموعة محددة من المبادئ، التى رغم أنها متغيرة تكون محاولة واعية للانفصال بعيدا عما يمكن أن تسميه هذه الطليعة «المسرح الشكلى» Formal Theatre.

وفى هذه العجالة نقدم خلاصه أوجزها أحد خبراء المسرح(٣٤) ـ موجهة إلى المخرج الطموح إحساسا بأغراضه المهمة بعد فحص مبادئه بدرجة كافية لتقرير الكيفية التى يرتبط بها بالإحساس بالحياة والمسرح. ومهما تكن آراء المرء الفردية عن مزايا وعيوب المسرح الجديد، فلا جدال فى أنه إحدى الخيارات فى لوحة الألوان المسرحية للمخرج الحديث.

والمسرح الجديد ببساطة يعكس النزعة المستمرة نحو تجزئة المجتمع وخضوعنا للتكنولوجيا والانهيار المشهود للقيم التقليدية. وهناك عودة للتجربة لا التفسير، ورفض ما يمليه العقل لصالح ما هو جسدى، وإحساس بأن الحياة يجب ألا تفسر بل تستشعر، وإن

الشعور ينبغي أن يكون مجموعا إجماليا للأحاسيس. فالحياة هي العيش والمسرح هو الأداء، وليس هناك روائع كما أنه ليس هناك عقول عظيمة، والحياة معقدة جدا لا تسمح بمجموعة سائدة من المعايير. والتأكيد يكون على الشعور الذاتي، لا التقييم الموضوعي. والمخرج يصبح أكثر من أى وقت مضى المبدع بالمقابل للمفسر، وأسلوب عرضه غير محدد لوجهة نظره. وهكذا فإن وجهة نظره تصبح الحجة التى يتذرع بها. ولكن المخرج لا يزال يعمل بالفراغ، والمؤدين، والأشياء التى صنعها الإنسان للمناظر المسرحية، واختياره للعلاقات يؤثر مع ذلك فى الطبيعة النهائية لعرضه المسرحى - وهناك مع ذلك إرشادات تميز بين هذه الاختيارات.

وقبل التحدث عن المبادئ الأسلوبية الإرشادية، مغتنمين شيئا من الفهم للكيفية التى تطورت بها، فإن هذا يساعد على وضعها هى والمسرح الجديد نفسه فى منظور إجمالى شامل. ولعل أقدم تأثير على المسرح الجديد ربما هو تأثير «الدادية»[٣٥] Dada. وشكل هذا المسرح والفن بصفة عامة الذى نشأ فى نهاية الحرب العالمية الأولى عندما اجتمعت فرقة من الفنانين المتشابهين فى التفكير لتقديم قراءات وقصائد وحفلات موسيقية ورقصات وكلها فى نفس البيئة وكثير منها تتم فى آن واحد. والفكرة فى الأحداث المختلفة المتزامنة كانت مقترنة بالرغبة فى مواجهة جمهور المتفرجين وانهار التميز بين الأداء وعدم الأداء إذ أن الفن لم يكن قد أزيل من الحياة. وكانت حفلات العرض تؤخذ إلى شوارع حيث تستخدم أى بيئة. وفى عام ١٩٥٢ قام المؤلف الموسيقى جون كيج John Cage بعملية تكامل بين العناصر «الدادية» Dadaism المختلفة ضمن عرض شهير فى صيف ذلك العام داخل إحدى الكليات الجامعية، حيث جمع بين محاضرة وإلقاء قطع محفوظة وعزف ريسيتال على البيانو وعروض فيلمية وأداء رقصات فى حدث واحد يقع فى نفس الوقت تماما، جرى فى وسط وحول الجماهير. ويقال أن كلبا شرع فى متابعة أحد الراقصين حول الحجرة، وبروح القطعة أصبح جزءا من الأداء المسرحى.

وثمة تجارب فى العشرينيات باستخدام «الفراغ» قام بها رواد للمسرح الجديد فى أمريكا. وكان هؤلاء يحاولون الهرب من فكرة المسرح الطبيعى الفطرى ; Physical كفراغ محدد فى ذلك الوقت - خشبة مسرح «بروسينوم» - داخله حدث أداء مسرحى بفصل تام بين جمهور المتفرجين والمؤدى. واقترحوا ميكنة كل العناصر الطبيعية (الفيزيقية) فى

المسرح باستخدام التكنولوجيا بحيث يمكن للجمهور وكذلك للفراغ الذى تؤدى فيه المسرحية أن يكونا ظاهرين كأنهم قطع من النحت. والعلاقة بين المتفرج والممثل قدر لها أن تصبح مرنة تماما، وتصاغ كما أراد المخرج لتلبى احتياجات عرضه المسرحى.. ولكن الجهود التى بذلها المصممون الجدد توقفت فجأة قبل أن تنتهى بفعل الظروف فى ألمانيا ـ مركز التجارب فى العشرينيات والثلاثينيات. ولكن إحساسهم بوجود محيط Environment شامل مرن بعث ثانية فى المسرح الجديد.

على أن التصور المتغير للفن قام بالتأثير على التصور الجديد للمحيط المسرحى. وبعد أن هدم التكعيبيون الهارمونيات الكلاسيكية المقبولة، وابتدعوا مفهوم فن لصق الأشياء Collage، لم يكن الأمر إلا مسألة وقت قبل أن يرسم بألوان الزيت، كل شىء كان يعتبر حتى الآن من قبيل الحداثة، وأصبح قماش الكانفاس Canvas ضالعا فى الفن الخلاق. ومن قطع من الورق يمتد فى فراغ قماش الكانفاس فى ثلاثة أبعاد، وصل العمل الفنى إلى مسافة أبعد فى فراغ الحجرة إلى أ أصبح أخيرا يملؤه تماما ولم يكن هذا يشمل الفنان فحسب بل أى شخص يزور البيئة التى خلقت على هذا النحو. والناس وهم يتحركون كأشكال ملونة أصبحوا جزءا من الحدث الفنى. والأجزاء التى تتحرك ميكانيكيا أضيفت بعد ذلك. أما المحيطات التى وجدت فقد أمكن أن يعاد ترتيبها حسب حرية اختيار الفنان أو المتفرج. والصوت والكلام وكلاهما آلى ومسجل أصبحا جزءا من العمل الفنى والبيئة. وبدأ العمل الفنى الآن لكثير من الفنانين أقرب إلى الحلبة التى يتم فيها التمثيل. وعلى هذا فإن تصوير الحدث والبيئات المرنة حلت محل قماش الكانفاس. وكما أن الفن أقترب من المسرح، فإن المسرح كذلك بدأ يأخذ جماله الفراغى.

وثمة حدث هام فى تطور المسرح الجديد هو نشر كتاب «المسرح وقرينه»(٣٦) تأليف انتونين آرتو « Antonin Artand» ومترجم بالإنجليزية منذ عام ١٩٥٨ وهو رؤية تنبؤية فرنسية له فى الثلاثينيات، وكان قد تأثر بالسيريالية، والدادية والمسرح الآسيوى والأفيون. ودعا آرتو Artaud إلى مسرح فيه تكثيف فيزيقى عظيم يسبر غور عواطف الإنسان الأساسية والبدائية، ورغباته ويطلق العنان لها. وكان مقدرا أن يكون مسرحا يرفض الخضوع للنص، يحيط تماما بمتفرجيه ويجعلهم ضالعين فيه بالطبيعة الجافة المتهالكة لأثره الفيزيقى والسمعى. «Aural». والمسرح حسب ما يقول «آرتو» يجب أن يخلق «لغة» فى الفراغ

ولغة الأصوات والصرخات والأضواء، وتقليد الأصوات. والمسرح يجب أن ينظم فى حروف «هيروغليفية» حقيقية بمساعدة الشخصيات والأشياء، ويفيد من اتجاهها الرمزى وعلاقاته المتشابكة بالنسبة لكل الأجهزة، وعلى كل المستويات.

ويقول روبرت كوهين. إن رغبة «آرتود» فى مسرح شامل بالاتجاهات الجارية حاليا فى التاريخ الثقافى للحضارة الغربية، تم على يد ممارس فى غير المسرح هو «مارشال مكلوهان» Marshall Mcluhan الذى نظر على أية حال، إلى الثقافة المعاصرة كما لو كان مقصودا أن تكون مسرحا شاملا. و«ماكلوهان» كان يهدف إلى «إعادة الإنسان إلى النظام القبلى» فى ثقافة أكدت وجود تورط، وإحساس فيزيقى وقيم نحتية. وقد أقام «ماكلوهان» رسالته على أساس تشعب وسائل الاتصال الواسعة الانتشار فى العالم، والتى قام بتحليلها فى ظل قدر المشاركة التى قدمتها لمن استخدمها. ورأى أن الإنسان قلما استخدم أكثر من جزء محدود من حواسه، وبهذا فشل فى أن يكسب مستوى مرضيًا للتجربة الحسية الشاملة. وانتقد بصفة خاصة الكلمة المطبوعة (لاحظ حركة المسرح الجديد بعيدا عن النص) باعتبار أنها قصرت قدرة الإنسان على التجربة الكلية.. وكان غرض «مكلوهان» هو نفس غرض من يعرضون المسرح البيئى الشامل، والمسرح المشارك الذى فيه تتكامل التجربة الحسيةوالمعلومات المجردة على مستوى الهيروغليفة بحيث نستطيع أن نحصل ثانية على تلك الخبرة بالمعنى العالمى والإدراك اللذين تمت التضحية بهما للنموذج المساير للعقل ra-tional، والشفوى Verbal واللغوى Linguistic.

ومن ملتقى الأفكار السابقة والممارسات السالفة فى مقسم للمياة فى التطور المسرحى، نستخلص جماليات المسرح الجديد التى سوف نتحدث عنها تحت عناوين وسائل الاتصال والأثر الآرتودى Artaudian ومعظم العروض المسرحية مزيج من كل هذه العناصر. ولكن هذه ليست الحالة بالضرورة، وفى حين أن معظم العروض المسرحية فى وسائل الإعلام بيئية فإنها حتما ليست «آرتودية» والعرض المسرحى البيئى ليس عليه أن يستخدم وسائل الاتصال، ولكنه يسعى جاهدا ليكون له على الأقل أثر آرتودى جزئى.

العرض المسرحى البيئى:

المبدأ الأسلوبى الأساسى هو أن الفراغ الذى يقدم فيه الأداء المسرحى يجب أن يعتبر كلا يضم الممثلين والمتفرجين على السواء فى كل واحد مستمر. ويقع الحدث حول وفوق

وتحت وأسفل وبين جمهور المتفرجين (وهذا قد يحدث مشكلات فى ظل البؤرة، ولكن يمكن يحل المشكلة بجلوس المتفرجين في وسط الفراغ على مقاعد متحركة) والغرض من هذه التقنية هو خلق تجربة يشارك فيها الجميع. فيها يمكن أن يحدث احتكاك بدنى بين الممثل وبين الجمهور، ويسحب المتفرجون فيه ويصبحون جزءاً لا يتجزأ من الحدث. وبعض المقدمين العارضين يعتبرون أنه عودة إلى جوهر الشعيرة السائدة التى كان فيها كل المشتركين هم أنفسهم والممثلون. وكان لا يوجد فاصل بين الممثلين والمتفرجين.

وتعريف الفراغ فى عرض مسرحى بيئى Environmenal Production لم يتحدد مسبقًا ولكنه عضوى وديناميى.. وهناك نوعان من الفراغ: محول وموجود، والفراغ المحول Tranformed Space هو بيئة خلقت للعرض المسرحي بتصميم كل الفراغ وليس تفريقا للفراغ وتقسيمه إلى مساحة للأداء المسرحى ومساحة أخرى لجمهر المتفرجين. والتصميم فى الفراغ يجب أن ينشأ عضوياً من سبر غور الحدث ويلبى احتياجاته. والحدث لا ينبغى أن يعد ملآئما لاحتياجات فراغ حدد سلفا. وطبيعة التعريف الفراغى بصورة مثالية يجب أن تتطور مع العرض المسرحى نفسه وتخلق تلقائيا وتدريجيا بتبادل التأثر والتأثير بين المخرج والممثلين والمصممين والفنيين.

أما الفراغ الموجود Found Space فهو بيئة معينة يتم سبر غورها ولا تتغير. والأداء المسرحى يهيأ ليكون موافقا للبيئة ويتفق مع عناصرها المفروضة، ويحدث عرض مسرحى فى فراغ موجود مثلا، إذا ما قدم فى الشوارع أو غيرها من الأماكن العامة، أو إذا أخذ فى مبنى وتمت تأديته فى الفراغ كما هو معطى. وفى كلا الفراغين المحول والموجود هناك مبدأ للأداء هو أن المتفرجين يمكنهم بحركاتهم أن يعيدوا تحديد الفراغ دون توقع. وعلى المؤدين أن يكونوا مستعدين للتكيف مع هذه المرونة للبيئة وأن يستفيدوا منها.

ومرونة البيئة ترتبط بمبدأ آخر للعرض المسرحى هو البؤرة المرنة والمتغيرة، وخلافا للمسرح «الشكلى» Formal الذى فيه تكون إحدى مهام المخرج أن يخلق بؤرة معينة، وضمان أن جمهور المتفرجين يرى ما هو مفروض أن يروه، عندما يفترض أنهم فى المسرح البيئى يستطيعون أن تكون لهم الخبرة فى البؤرات. وأكثر من حدث واحد يمكن أن يقع فى نفس الوقت حقا لأن كل الأحداث البيئية يمكن أن تقع كلها حول المتفرجين الذين يمكن أن يختاروا ما ينظرون إليه وبأى ترتيب . والمخرج بطبيعة الحال لايقرر مدى البدائل

التى يقدمها للمتفرجين، وبربط الأحداث المتزامنة بكل حسى يستطيع أن يقدم لجمهور المتفرجين عمقا لتجربة فعل معين أعظم مما هو ممكن فى بناء بؤرى واحد. ومدى ومعدل التعرض للأحداث المتزامنة يمكن أن يختلفا من تجربة مكثفة لفعل واحد له مضمون إعلامى بمعنى أن الجمهور يتوقع أن يفهم مضمون ما يعرض باندفاعات حواس المتفرج التى تتمخض عن خبرة هلوسية لا مضموناً عقليا. والمخرج ينبغى أن يفكر فى المعدل الذى يمكن لجمهور المتفرجين أن يستوعب الأحداث التى تقدم لهم، وذلك كجزء من عالم متفرجيه، إذا أراد أن يحمل لهم انطباعاً معينا.

على أن المبدأ البؤرى المتعدد يستمد من فكرة أن الإنسان كائن، تحيط به فى حياته اليومية، كظاظة من الانطباعات التى يستوعبها خلال العينين والأذنين والأنف وأنامل الأصابع، والذى ليست تجربته طولية ضيقة ـ وبخاصة فى الاضطراب العمرانى الحديث للأضواء والحركات والأصوات، التى بعضها متميز وبعضها لايسمع إلا بصورة خافتة ـ ولكن هناك كلا متغيرا دائما أبدا. والتجربة تخلق الانطباع و«الوسط هو الرسالة».

وهذا الفهم يؤدى إلى مبدأ أساسى نهائى للمسرح البيئى، وهو أن النص ليس مقدساً، بل أنه يلبى احتياجات العرض المسرحى. والمسرحية لم تعد هى الشىء، ولم تكن أبدا كما يرى ريتشارد شكنر Richard Schechner وهو واحد من كبار أنصار قضية المسرح الجديد فى أمريكا مشيراً إلى البيت المشهور من مسرحية «هاملت» يختتم به قائلا «سوف أمسك بضمير الملك»بل إن المسرحية استخدمها «هاملت» ليقدم نهاية درامية زائدة. ولم يكن النص فى حاجة إلى نقطة انطلاق ولا هو هدف لعرض مسرحى، بل إنه ببساطة كان واحداً من عناصره ـ إذا كان هناك نص على الإطلاق. و«يواجه» النص ليكتشف أى القيم هامة فى الموقف المعاصر، وهو كثيراً ما يختصر، ويسهب فيه ويعاد ترتيبه لتأكيد العلاقات والمواقف التى ربما كانت أقل صلة به وقت كتابته. وهذه التقنية ترتبط بأبعاد جديدة يمكن اكتسابها من العرض البيئى للمناظر التى كتبت متعاقبة بتأثير لكل منها على الآخر ولكنها الآن تُمثل متزامنة أو متقطعة، بنتائج هامة فى عمق فهم فعل ما أو ترابط وثيق يثير السخرية.

وفى الوقت الذى يذكر فيه «روبرت كوهين» قائمة المبادئ الأسلوبية المختلفة للمسرح البيئى فإنه يسارع بإضافة أن تنفيذها لا يحدث بالضرورة الآثار المزعومة لها أحيانا فقد يفكر

المخرج فى بعض التحذيرات عندما يشرع فى خلق أسلوب غايات بيئية ظاهرة للعيان. فأولا فكرة أن خلق فراغ مشترك للمؤدى والمتفرجين سوف يؤدى إلى تحقيق تجربة يشارك فيها الجميع تماما، كما أن الشعيرة ليست دائمًا ناجحة فى العمل إذا كان هناك توجيه جماعى تقريبا فى المجتمعات البدائية التقليدية لأمر واحد، حيث كانت الشعيرة دينية هامة واجتماعية ومن هنا تعكس أفعال الأفراد بلا وعى وتساعد على أن تجعل غايات الجماعة تمضى قُدمًا. وهذا لايميل إلى أن يكون هو الحالة فى المجتمع الحديث المنقسم إلى حد كبير. وثانيا طالما أن هناك أناس يعرفون أنهم ممثلون، وأناس يعرفون أنهم متفرجون فسوف يكون انقسام بين الاثنين. والفراغ الذى يستخدمه الممثلون فى أى وقت معين يصبح فراغًا للأداء، فى حين أن الفراغ الذى يشغله المتفرجون هو فراغ للجمهور. وبهذا فإن اقتحام الممثل لفراغ الجمهور يصبح فقط جزءًا من الحدث المسرحى - وهو لا يجعل ذلك الحدث أكثر حرية فى الحركة وأقل فى البناء. واحتضان شخص ليس معناه أنه ارتباط عاطفى، وإحاطة المتفرجين بأداء ما لا يعنى بالضرورة تأثرهم أكثر فى مسرح بروسينيوم (شكلى) ونحن لا نتفق مع هذه النظرية إذ لم يختلف اثنان من جمهور عرض الحصان لسناء جميل فى مسرح الطليعة المصرى ١٩٨٢ عن تأثرها العميق فى حلبة المسرح الذى توسط الجمهور أو على الأقل من ثلاثة جوانب كمسرح دفع محورى thrust Stage. ومن وجهة نظر شكنر Schechner أنه ليس بذكر هذه المشكلات يريد أن ينتقد المسرح الجديد، بل ليقدم وجهة نظر عن إمكاناته المتعددة.

العروض المسرحية متعددة الوسائط:

العرض المسرحى متعدد الوسائط Maltimedia هو تطبيق للفن التقنى المنطقى على المفهوم البيىء ، والتعرف على الإمكانات المسرحية لوسائط متعددة يمكن على الأرجح أن يرجع تاريخه من عام ١٩٥٨ عندما أنتج «جوزيف زفوبودا» Joseph Svoboda مسرحيته «الفانوس السحرى» Laterna Magica فى معرض بروكسل ، وشاهدته عرضا فى مدينة «براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا فى السبعينات كوجه ترفيهى للسائحين. والفانوس السحرى احتوى على ثمانى شاشات متحركة، وخمس آلات عرض للشرائح. والفيلم معا. وكان هناك تبادل للتاثر والتأثير بين الصور والمعروضة على الشاشات وبين الممثلين الأحياء والكل يحيط به صوت استريو مسموع. والعرض المسرحى ذو البناء الموسيقى الراقص غير المترابط

خلق مجالا متعدد الأشكال للرؤية، ومونتاج دينامى للصور فى آن واحد، والتى تواكب أساليب الادراك فى القرن العشرين. والوسائط المتعددة قد تستخدم ولا تستخدم مع المؤدين الأحياء. وقد تكون لها أو لا تكون بناء إعلامى.

وعروض الضوء التى كانت شكلاً شائعا من أشكال التسلية فى الستينات يمكن أن تعتبر كشكل من أشكال مسرح الوسائط المتعددة الذى يستخدم موسيق استريو مضخمة، وعرض شرائح وفيلم لنماذج ملونة متغيرة مع أضواء ومؤثرات بصرية أخرى. وكانت هذه تدار وتحرك نحو تحقيق أثر معين من قبيل الهزيان.

وثمة استخدام محسوبا إعلاميا أكثر للشكل يمكن تحقيقه عندما يريد مخرج ما أن يقوم ببيان شامل إجمالى من مؤثراته المختلفة. ولو كان بيانا مناهضا للحرب يستطيع المخرج أن يستخدم فيلما لمعركة، وصورا معروضة لضحايا القنبلة الذرية التى هوجمت بها «هيروشيما» ومؤثرات ضوئية براقة ومتفجرة، وأصوات القذف بالقنابل وإطلاق نيران المدافع وصرخات الضحايا، وما إلى ذلك، والتى بدون أى أساس للحبكة تمتزج لصنع البيان المطلوب. والمخرج بطبيعة الحال يستطيع أن يستخدم السخرية بالتباين بين بعض عناصره والتى تعزف موسيقى هادئة وبين فيلم للحرب أو عرض صور لأطفال يلعبون على صوت انفجارات. (وهذه ليست على الأخص أمثلة بارعة، وتقدم فقط لتأكيد الإمكانات الأسلوبية).

واستخدام الوسائط لرفع درجة العرض المسرحى لمسرحية ما أو تكثيفها هو بمثابة تحد هام لمخرج ما. فالتقنيات التى قد يستخدمها هى بالضرورة تلك التحديات التى تحدثنا عنها من قبل فى المسرح البيئى وهى القطع والتركيب والتزامن. ولكن بالإضافة إلى ذلك عليه أن يتناول العلاقة بين الفيلم والصور المعروضة و«المؤدين الأحياء» Live Performers. ومرة أخرى تصبح مسألة البؤرة هامة إذا ماتناول عرضا مسرحيا موجها بحبكة. والتجربة تشير إلى أن مؤديا حيا، وأشياء أخرى معادلة تميل إلى السيادة على الفيلم أو الصورالمعروضة. ولكن مشكلة الممثل والصورة وهما يتنافسان على جذب الانتباه ربما أمكن حلها على خير وجه يحمل الممثل على أن يعترف بالصور ويلعب بها باعتبار أنها جزء لا يتجزأ من الأداء المسرحى.

«والوسائط» Media يمكن أن تقوم بوظائف مختلفة فى عرض مسرحى يوجه بحبكة مسرحية، فهى يمكن أن تخلق جوا مسرحيا، اما مباشرة كما فى عرض صور الأجزاء

الداخلية للديكور فى مسرحية «نوم الأسرى» Sleep of Prisoners لكريستوفر فراى Christoher Fry واستخدام فيلم مشاهد من الشارع لتقديم خلفية لمشهد يدعو إلى هذا أو بطريقة غير مباشرة كما فى عرض صور فنية لخلق جو لمسرحية «فراى» Fry واستخدام عملية المونتاج للافتات الشوارع والأصوات فيه، وذلك فى مثال آخر. والوسائط أيضا يمكن أن توضح النص الضمنى Subtext وتجعل الأفكار الفعلية لشخصية، تمثل المواقف الماضية التى تشير إليها شخصيات، وبهذا تخلق تجربة مكثفة أكثر للفعل والتعليق الساخر على أفعال شخصية ما، أو إيجاز الحدث المسرحى السابق الذى قد يعمل الآن ضدها، ويصبح «الأنا» المتغير عندما تسبر شخصية ما غور عواطفه أو دوافعه.

هذه ليست إلا قليلا من الاستخدامات الممكنة «للوسائط». ويضيف التلفزيون أبعادا أخرى. ويمكن استخدامه للتغلب على مشكلات الرؤية فى البيئة ـ مناظر يمكن أن تصور تليفزنيا ساعة الآداء التمثيلى، وتعكس مع لوحات حول المسرح. ويمكن استخدامها مباشرة لاظهار التقدم فى حدث خارجى يأتى ثم يصطدم بحدث المسرحية. فمثلا إذا كان دخول الفرد هو بمثابة نقطة ساخنة فى الحبكة، فيمكننا أن نرى تحضيره للدخول واقترابه من الجهة الأخرى للباب، زيادة من حدة التوتر لوصوله. والتلفزيون يمكن أن يعرض لنا منظرا آخر للحدث الذى يقع من الخلف أو من أعلا أو يمكنه أن يركز بؤرة الاهتمام على تفصيل معين ويؤكده.

ونحن لم نستنفذ بحال إمكانات استخدام الوسائط ولكننا حاولنا أن نبين ما يمكن أن تفعله أكثر مما تخلقه من مؤثرات فكرية. والوسائط يمكن أن تستخدم لإحداث إيقاعات وكثافات وارتباطات جديدة. وهى يمكن أن تساعد مخرجا، لردود الفعل الكبرى للجمهور فكريا بالمعلومات البصرية، وعاطفيا باستخدام الصور البصرية والسمعية على السواء. والمخرج فى استخدام الوسائط ينبغى أن تكون لديه فكرة واضحة عن الأثر الذى يريد أن يحدثه. ويجب أن يكون دائما على علم بالحاجة إلى إحداث بؤرة مشتركة أو انطباع مشترك وتحديد العلاقة بين استقبالية الجمهور وسرعة ما يصب فى وسائطه، وينبغى أن يكون على علم بالأثار المختلفة التى تحدثها العلاقات الأساسية بين العناصر، والأصوات المتنافرة بين بعضها. وأخيرا وبخاصة فى المسرحيات الكلاسيكية حيث الشعر مقصود به من المؤلف أن يقوم بالكثير من العمل الذى تقوم به الوسائط الآن. ينبغى أن يعنى بدعم الانطباع، وتأكيد هذا الانطباع لا التفاصيل. وكما أن فعلا فيزيقيا على خشبة المسرح يجب أن يكشف

فكرة داخل النص، ولا تدعو للالتفات لنفسها، فكذلك ينبغى أن يكون استخدام الوسائط لعرض ما تنطوى عليه ضمنا، أكثر مما تنطوى صراحة، وهذا لن يكون بإضافة بعد Dimension بل تكرار لا فائدة منه.

مسرح القسوة :

أى حديث عن المسرح الجديد يجب أن يقوم بالإشارة إلى التضمينات الأسلوبية لعمل «أنطونين آرتود» Antonin Artaud و«مسرح القسوة» الخاص به. ولما كان «آرتود» نبياً أكثر مما كان ممارساً، فمن الصعب أن تكون دقيقين، وإن كانت جمالياته العامة واضحة. ونحن نؤكد أولا أن ما يلمح إليه المسرح الجديد لا يسبب بالضرورة ألما ـ ضرب وتعذيب وتشويه للأجساد البشرية ـ على الرغم من أن هذه قد تستعمل لخلق الأثر المطلوب. والقسوة تتضمن نوعا ما شدة وقسوة فى الهجوم العاطفى الذى يحسب لنزح ما فى قرحة الرغبات الحيوانية المكبوتة فى الإنسان وغرائزه من أعمال عدوانية وشهوات ومشاعر كراهية ودوافع سادية. كان «آرتود» يعتقد أنها مكبوتة تفرغ شحناتها تحت قناع السلوك الحضارى. وشبه «آرتود» مسرحه بوباء يصيب الإنسان بحمى شديدة، ثم يتركه وقد تطهر من المرض، ويتهيأ فى هدوء لحياته العادية. وكان الغرض من قسوة «آرتود» التطهر داخل التجربة المسرحية ، من كل الغرائز البدائية التى تؤدى إلى الحروب والقتل وعمليات الاغتصاب عندما يتحطم القرص الرفيع للحضارة .

والمبدأ الأساسى فى مسرح «آرتود» هو هجوم شامل على الحواس التى تثار تظهر على السطح، وتعرض وتجسّد داخل الأداء المسرحى، كل الشهوات والغرائز المكبوتة فى داخل النموذج الأصلى لبطان الإنسان. وهذه خطة محدودة طويلة. ومن الواضح أنها تدعو إلى مواجهة بيئية، تهاجم الجمهور بأحاسيس من كل الجوانب. ويمكن أن تستخدم وسائط ـ أصوات اليكترونية وأضواء وصور معروضة على الشاشة. وقد أشرنا إلى بعض المطالب التى يقتضيها مسرح آرتود من الممثل. والتمثيل يجب أن يكون طبيعيا (فيزيقيا) بدرجة مكثفة، وطبيعة اتصاله شفاهية سلفا، ومسايرة للعقل مسبقًا. وتعرض العواطف بأصوات زمجرة ونباح وحركات تصدر من طاقة بدائية باطنية. والمخرجون الذين يجربون هذا الأسلوب (وهو كله تجربة لأن« آرتود »لم يترك لنا أى نموذج يحتذى ولا أى تجربة نقلها لنا)ولجأ إلى هذه الوسائل باعتبارها أفعال جنسية متصنعّة (وفى مثال واحد على الأقل جماعًا) احتفال

صاحب تتشابك فيه أجساد عارية، تجسيد للمتفرجين فى سبرغور فيزيقى لأمر ما مع المؤدين. أعمال تدل على الألم والتعذيب مع تناثر دم حيوان على جمهور المتفرجين، ومؤدين يبولون على أفراد الجمهور. وفى العرض المسرحى الذى أخرجه «بيتر بروك» لمسرحية «ماراصاد» MasarSade أداء مسرحى للأعمال الوحشية البدنية والعقلية لنزلاء ملجأ المجانين.

وخلق الأسلوب الآرتودى عندما يعمل المخرج مع النص ، يعنى اكتشاف تلك العناصر داخل النص والتى تشير ضمناً إلى الغرائز البنائية أكثر من غيرها، والعرض الأعظم heightened projection لهذه العناصر بوساطة التقنيات . ومهمة المخرج هو أن يجد هذه الأعمال والصور والحركات التى تخلق نوع الهيروغلفية ، وتصنع الأثر النموذجى الأصلى الذى كان يسعى اليه آرتود Artaud. وبعض النصوص تسلم نفسها بسهولة أكثر لنظرية آرتود. والأسلوب الجوهري الحقيقي لتراجيديات الكاتب الروماني سنيكا Seneca والمسرحيات الرومانسية القوطية الأولى (وآرتود نفسه قام بعرض مسرحى لمسرحية «سنسى» Cenci لشيلى Shelley . ووجدت مناسبة لخلق أسلوب آرتود مسرحية «الباخوسيات» Bacchae .

إن أثر « آرتود » الذى يسعى إليه ليس من السهل تحقيقه فهو يتطلب عزما متبادلا ويستشعر بعمق من جانب الممثل والمخرج على السواء، مضافا إلى ذلك الجمع الصعب للعرض الحر غير المحظور للنفس بنظام وضبط عظيمين. والعرض المسرحى الآرتودى يمكن أن يصبح بسهوله عذراً للاستسلام للرغبات أو لايمكن أن يكون الا تنفيذاً خارجيا للعناصر يفتقر إلى العاطفة والأثر.

وخلاصة القول: إن المسرح الجديد هو مسرح ذو أثر إجمالى يتحرك بوعى بعيدا عن الأشكال المتصورة سابقا. وهو لم يبرز إلى حيز الوجود من رحم، أى أنه ليس فى حاجة إلى بؤرة مركزية، وليس عليه أن يستخدم بناءً إعلاميا. أما النص فيمكن أن يكون فقط عذرا يتعلل به فى الأداء المسرحى. والانطباع أهم من الفهم. والمسرح الجديد يحاول أن يوجد كحدث هو جزء من الحياة نفسها وليس شكلا منفصلاً عنها ، ويستخدم بيئة شاملة لاخشبة مسرح، ويشرك المتفرج ليكون ضالعا فى تصوير أساطيره، وإلغاء التمييز بين الممثل والأنا، بين ما يؤدى وما يجرب. ولتحقيق هذا لا يكفى أن يكون المرء حراً من أى قيد ومتلقيًا ، وله كل صفات الحياة «لشخص جميل». والهدف مثل كل الإنجازات فى

المسرح، يمكن كسبه بالبصيرة وبحس واضح بالغرض وبالصدق والمهارة Sincerity. وهذا المزيج من الموهبة والتقنية والخبرة الذى لا يمكن أبدا أن ينكر .

الأساليب الشائعة والمسرح الجديد

لعلنا لا نختلف أن الواقعية والطبيعية أصبحت من الوسائل السائدة فى القرن العشرين وهما أسلوبان شائعان كل الشيوع لدى المخرجين والجمهور على المستوى العالمى.

والواقعية التى يمكن أن تكون لها تعريفات كثيرة مثل الحياة نفسها، هى عادة سطح يطلق على تلك العروض المسرحية التى تتميز أحداثها كلها إلى حد ما، بأساس طبيعى، فالديكورات فيها تقارب معقول البيئة فى الحياة الطبيعية، واللغة ليست خطابة فى إفراط والمخرج يتدخل بدرجة كافية ليبقى الممثلون في أوضاع حرة معظم الوقت، والشخصيات يمكن تصديقها في تسامح ، والخطوة رشيقة سريعة وثابتة إلى حد ما. وهى ترتبط ارتباطاً وثيقا «بالطبيعة» ، وازدهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر عندما شرعت مدام «فستريس» Vestris فى استخدام مجموعات الصناديق الديكورية، لتضييق الاهتمامات المسرحية فى الحجرة التى يعيش فيها الإنسان معظم حياته. وأعقب هذا واقعية «الفنجان والطبق» cup and saucer ثم واقعية الطبقة الوسطى الذى فجر عالمها المؤلف المسرحى النرويجى «هنريك ابسن Ibsen».

وأراد التشكيليون فى الغرب أن يعيدوا للوطن الحديث عن المشكلات الاجتماعية التى تهتم الفرد العادى والتى تتعرض فى الحياة اليومية بوضع المناقشة داخل بيئة يمكن للجمهور أن يرتبط بها فى الحال . وعلى المخرج المعاصر مهمايكن إذا ما أعيد إخراجها أن يقرر إلى أى مدى كانت أدوات وأثاثات وأزياء وكافة المعطيات التى عفا عليها الزمنى، تبدو ملائمة لعصرنا الحالى، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى على المخرج أن يقرر إلى أى مدى كانت هذه الوسائل جزءاً جوهريا حقيقيا لأسلوب المسرحية ، وأنها ضرورية لإبراز موضوعاتها الاجتماعية إلى حيز الوجود، وكيف يستطيع بحق أن يحكم عليها بأنها قد عفا عليها الزمن .

وهناك فرق أساسى إلى حد ما بين الواقعية والطبيعية ، يتعلق بالأعمال الداخلية للشخصية. والواقعية يمكن أن تهتم إلى حد كبير بالتفاصيل الخارجية، ولكنها لا تهتم إلا

قليلا جداً بالحقيقة الباطنية والدافع الصحيح. وفى حين أن الواقعية تعمل من موقع أن البيئة هى تلخيص مسرحى لظروف الحياة الواقعية، فإن الطبيعية اتخذت وضع أن ما يحدث على خشبة المسرح هو الحياة، أو على الأقل «شريحة من الحياة» Slice of life، اتفق أن الجمهور ينظرون إليه، وبهذا فإنه ينبغى عدم التسليم بوجود جمهور فى عرض مسرحى يتم وفق الاتجاه الطبيعى.

على أن بعض الاختيارات الإخراجية المحددة جدا ضالعة فى خلق أسلوب طبيعى، والطريقة التى بها تستخدم تحدد أين يقع العرض المسرحى على طول السلسلة المستمرة للواقعية ـ والطبيعية. ولا ننسى أن الإضاءة فى العروض المسرحية التى تتم وفقا للطبيعة ينبغى أن تحاول أن تُحدث من جديد، ببراعة وبقدر الإمكان، الجو البيئى للظروف المعنية فى النص. والضوء يجب أن يصدر من مصادر فعلية فى الديكور، والإضاءة العامة ينبغى أن تتحاشى الخامات الصلبة والظلال الصناعية. والجودة ينبغى أن تحدث بالامتزاج بملامس الديكور. والماكياج الخاص بالممثلين أثرا يشبه الحياة تماما. والمبادئ نفسها تنطبق على الديكور إذ ينبغى ألا تكون هناك أشجار مقطوعة تهتز وتتأرجح عندما تلمس ، أو السواتر تهتز عندما تصفق الأبواب. والديكورات ينبغى أن تكون مسكونة يعيش فيها أناس، وليست مشيدة ولا مصورة للمناسبة المسرحية. والأزياء ينبغى أن تبدو صالحة للأرتداء كما ينبغى أن تنتمى للديكور.

وكما هو الحال مع البيئة الفيزايقية the Physical envirorment على خشبة المسرح، فكذلك الحال مع العرض على خشبة المسرح والتمثيل.

والعرض الطبيعى على خشبة المسرح يحرك الأثر لأحداث بحيث أن خشبة المسرح تكون حجرة فقط بحائطها الرابع يزال لكى يسمح للجمهور بأن يتطلع إلى الداخل ولذلك فإن الحركة ينبغى أن يكون لها النموذج العشوائى والعارض للحياة. والتوازن المسرحى سوف يكون غير شكلى: وليس هناك إبداع للصور المسرحية لأجل أثرها الجمالى. والممثلون قد يختارون أوضاعًا مغلقة عندما يتكلمون مع بعضهم بعضا (وهو ما يجب عليهم عمله ولا يتكلمون مع الجمهور بعيدا عن كل واحد منهم(٤٢)، بل إنهم يمكن أن يديروا ظهورهم للجمهور. (كان أول مسرح كبير وفق «الطبيعة» هو مسرح «أنطوان الحر» Antoine

Theatre Libre ويعرف أحيانا باسم «مسرح ظهر أنطوان» وفى المحتمل أن يكون هناك قدر لا بأس به من العمـل الصغير فى العروض المسرحـية الطبيـعية ـ أناس فى الحياة الواقعية لا يجلسون ساكنين ويتكلمون مع بعضهم بعضا وقتا طويلا، وهم يدخنون لفافات تبغ ويحتسـون القـهـوة، ويؤرجحون سيـقانهم، ويديرون الراديو أو جهـاز التسجيل ويعبثون بشواربهم. ولكن العمل ينبغى أن تكون له صلة بالحدث أو الشخصية وإلا فإن نتيجة محسوبة أو غير طبيعية سوف تحدث.

وعن بعض الاختيارات الأسلوبية العامة للأسلوب الطبيعى، نذكر أن اللهجة لا الكلام المحض على خشبة المسرح من المحتـمل أن تستخدم، والسطور قد تتراكب Overlap والإضافات العفوية ad libbing محتملة. وإلقاء السطر من المؤكد أن ينطوى على نموذج مكسور. وتستخدم سطور مشطورة والطبيعة أو المقاطعة بهتافات. والعاطفة بصفة عامة عمل داخلى.

والطبيعة جنس درامى، وإذا كان لنا أن نحترم الأسلوب الجوهرى الحقيقى، كأداء مسرحى، فإنه يتعلق بالسيكولوجية الاجتماعية للبشر العاديين فى مواقف عادية. وهو جنس ينشد الحقائق الباطنية ويكشف ما يجعل الناس يحنقون. ولتقديم هذا بعرض صادق على خشبة المسرح للأحداث يضع المخرج فى موقف يتسم بالتحدى، ومع ذلك فقد يكون الفضل الأكبر الذى ينسب إلى مخرج لمسرحية وفق الأسلوب الطبيعى هو أنها لا تبدو «مسرحية تم إخراجها». والأسلوب الطبيعى هو مسرح حر من الفن والتصنيع كما يمكن أن يصنعه فن وتصنيع.

ملخص:

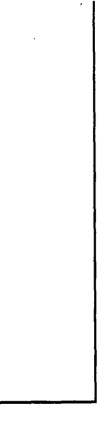
حول مصطلح أسلوب نقوم بتقديم عبارة الممثل العظيم البريطانى «جون جيلجود» للتعريف بالأسلوب «أى نوع من المسرحيات أنت فيها؟» والأسلوب الجوهرى الحقيقى يرتبط بموضوع «جيلجود»، واحتمال وجود أساليب طارئة خارجة متعددة. والأساليب الطارئة الخارجية يمكن أن تبرز القيم الجوهرية الحقيقية لمسرحية ما، فى عمليات إخراج جديدة وأشكال جديدة تناسب التكنولوجيا المتغيرة والمواقف الاجتماعية والسياسية

والأخلاقية. والمخرج مع ذلك يجب أن يعرف أى نوع ،من المسرحيات يتعامل معها، لكن أسلوب تلك المسرحية ليس عليه أن يلخص تفاصيل عروضه الأولى.

والأسلوب قد يتنوع ولكنه ينبغى ألا يكون تعسفيا. وقد أشرنا إلى أنه وظيفة للعلاقة الثابتة بعالم المسرحية وعالم الجمهور وعالم المسرح والتوافق والانسجام عوامل مهمة. وثمة ممثل آخر بريطانى مشهور هو «رالف ريتشارد سون» Richard Richardson قال «أنه يغتفر للمخرج ثلاثة أخطاء ـ ثم أغتفر لنفسى الخطأ الذى ارتكبه. وبهذا قام الممثل العظيم بالتلميح إلى أنه إذا فشل مخرج فى أن يؤدى واجبه ولم يدرك كنه مسرحيته بكل تفصيل، فإنه لا محالة يرتكب أعمالا غير متوافقة، ولا يستحق ثقة الممثلين وثقة الجمهور وذلك بالتوسع فى هذا المجال.

وفى الفضاء الفارغ Empty Space كتب المخرج البريطانى بيتر بروك Peter Brook إن كل عناصر العرض المسرحى ـ اختزال السلوك الذى يمثل بعض العواطف: الإيماءات والحركات ونغمات الصوت ـ تتغير باستمرار على ذخيرة من التبادل طوال الوقت. والحياة تتحرك والتأثيرات تتلاعب بالممثل والجمهور والمسرحيات الأخرى والسينما والتلفزيون والأحداث الجارية التى تشترك باستمرار فى إعادة كتابة التاريخ وتصحيح الحقيقة كل يوم، والمسرح الحى فى السبعينيات (٤٥) كان يعتقد أن بوسعه أن يقف بعيدا عن أى شىء تافه كالموضة التى تذبل وتتساقط . ففى المسرح كل شىء ولد يوما مصيره الفناء. وكل شىء ينبغى إعادة تصوره، ومفهومه الجديد يحمل نفس سمات كل التأثيرات التى تحيط به. وبهذا المعنى فإن المسرح يرتبط بالنسبية. والمسرح العظيم ليس داراً للأزياء فالعناصر دائمة تحدث مرارا. وبعض العناصر الأساسية تدعم أساس النشاط الدرامى، والفخ المميت هو تقسيم الحقائق الأزلية وفصلها عن التغييرات البارعة. وهذا نوع من التعالى وهو مهلك.

والتحدى لدى المخرج البارع فى الإنجاز، هو الحفاظ على أن يكون المسرح قوة حية معاصرة. وهو يفعل هذا بإدراكه البصير لكنه عمل كاتب المسرحية، وترجمته الأمينة والمتخيلة لهذا العمل، وإحالته إلى بيان له معنى وأسلوب ديناميكى لما يحدث أيامه .



الباب الثاني

النظرة التحليلية

الفصل الأول

العناصر الجوهرية للدراما

تحليل العمل الفنى فى هذا الجزء من الكتاب يحتم على المخرج أن يضع نصب عينيه الخصائص المميزة لشكل الدراما، عندما يصدر حكما على مسرحيته من أجل جدارتها للعرض على خشبة المسرح. عليه ألا ينسى أن مثل هذه الخصائص تملى عليه أن يختار الأوساط الفنية لتوصيل تلك المظاهر الخاصة بالدراما التى تحملها المسرحية ضمنا ولم تقلها الكلمات المكتوبة مباشرة. وما تقوله المسرحية بين السطور وتحت سطور الحوار تكمل الكلمات فتبين ما ينقصها. والمخرج يجد هنا الأساس السيكولوجى لشخصيات المسرحية ومصدر المادة الهامة ذات الدلالة التى تحملها لجمهور المتفرجين بمساعدة المخرج، وبدونها سوف تفشل المسرحية، وتفقد فعاليتها المؤثرة. والفرق الأكبر بين الدراما وغيرها من الأشكال الأدبية هو أن المسرحية مقصورة على الحوار، فى حين أن الشعر والقصة القصيرة والرواية يمكن أن تكون مادة وصفية كذلك. وكقاعدة عامة يجب على الكاتب المسرحى أن يسمح للشخصيات أن تتكلم وفق ما يخطر لها من أفكار، وحسب ما يخالجها من أحاسيس وليس وفق أفكار وأحاسيس المبدع. وهذا يتحقق بصفة خاصة فى الدراما الواقعية. وثمة أساليب أخرى فى الدراما تسمح للكاتب المسرحى بأن يحقق نفسه بدرجات مختلفة. وبرنارد شو Shaw من القلائل الذين يصورون بصراحة تامة شخصياتهم كألسنة حال تعبر عن أفكارهم وفلسفاتهم.

وثمة سمة أخرى متميزة للدراما هى أن المسرحية لا يمكن أن تصف مباشرة الأشخاص والأماكن والأصوات والمناظر والروائح ـ التى عليها يعتمد القصص الخيالى والشعر اعتمادا كبيرا.. وفضلا عن ذلك فإن الدراما بسبب القيود الطبيعية البنيوية لخشبة المسرح، مقصورة على موقعها المحلى الذى تدور فيه، فى حين أن القصص الخيالى والشعر يمكن أن ينتقلا إلى أى مكان على وجه الأرض. وبمقدور المؤلف المسرحى ألا يعلق مباشرة على المواقف أو الأفعال أو المعانى فى المسرحية، ويجب أن يحمل أفكاره بالإشارة إليها ضمنا. ولكى يوصل هذه الإشارات الضمنية يجب عليه أن يقدم حواره وشخصيته وحبكته الروائية بوضوح عظيم، وتأكيد بأنها يمكن أن تكون مفهومة فى الأداء المسرحى السريع.

العناصر الجوهرية الأساسية للدراما

إن أول مشكلة تواجه مؤلف المسرحية هى اختيار الموقف الدرامى، أى الموقف الذى هو نتيجة صراع، وسوف يتطور إلى صراع أكبر وفعلا ظاهر صريح . والفعل يجب ألا يكون صريحا ظاهرا فحسب، بل يجب أن يوضح بجلاء الحدث الذى هو درامى أكثر مما هو حدث وصفى أو قصصى. وجمهور عصرنا الحديث يريد أن يرى كل حدث له صلة بالموضوع الأساسى للمسرحية والمخرج ينبغى أن يكون على علم بالمسرحية التى تقع فيها أحداث كثيرة بعيداً عن خشبة المسرح.

إن معرفة المخرج بالقواعد الجوهرية الأساسية للدراما Basic Essential of Drama ترشده إلى التفكير السليم وهو يقوم بتحليل مسرحية من أجل تمثيلها وتقول له كيف يقوم بإخراجها. وعلمه بما يكون العنصر الدرامى يذكره بالحاجة إلى عملية توضيح ورسم للحدث والصور المسرحية من أجل التأكيد على الأداء المسرحى، وتشكيل العرض المسرحى لتوطيد دعائم الإتصال المنشط للحافز والحفاظ على أن يكون واضحا لدى جمهور المتفرجين.

والمخرج إذ يضع نصب عينيه طبيعة الدراما، يمضى بعد ذلك إلى التفكير فى نماذج الدراما التى وضعها الكاتب المسرحى. وهذا النموذج يملى أيضا تفسير المسرحية وإخراجها وهو يفيد فى تنبيه المخرج إلى اجمالى المسرحية قبل أن تصبح مستوعبة فى الأجزاء المكونة لها وتحدد شكل العرض المسرحى. والمخرج إذ يكون منتبها لأعمال المؤلف المسرحى، ومهتما بها سوف يدرك بصورة أفضل كيف يجب عليه أن يعمل أيضا.

العمارة الدرامية Architecture

إن المسرحية مثل البيت لها عمارة Architecture أى أنها تتألف من تصميم وبناء. والتشخيص والحوار والموضوع خارج نطاق الموقف، بمثابة قوالب الطوب والملاط وقطع الخشب والمسامير فى الدراما حيث يقوم المؤلف المسرحى بوضع رسم للمسرحية وبنائها ويجب عليه وقبل كل شئ، أن يدرك كنه القواعد الخاصة بالتصميم، وخصائص المواد ووظائفها ذلك على أن يكون بمقدوره أن يقوم ببعض الرسوم التمهيدية التى تتخذ فى النهاية الشكل النهائى.

١ـ التصميم

إن تصميم مسرحية ما، يبدأ عادة بفكرة قد تكون فى شكل ما، مع الشخصيات، وجزء من قطعة أو حادث، أو شخصية، أو مجموعة من الشخصيات، أو موضوعا (تيمه) رئيسية. والفكرة قد تأتى مباشرة من ملاحظة وتجربة أو من مصدر ثانوى مثل مقال فى جريدة أو قصة يرويها شخص آخر أو كتاب إلخ.. والفكرة تتطور إلى سيناريو الملخص الإجمالى للمسرحية. وهذا يتغير حتى يتخذ شكل يتمثل فى شخصية وحوار . أما الشخصيات، فأولاً وقبل كل شئ سوف تقوم بتنظيم خليط مهوش من الأفكار، إذا ما سمح لها الكاتب المسرحى بأن تبعث إلى الحياة ولم يضغطها ويتحكم فيها فى إفراط شديد. وهى سوف تقول للكاتب المسرحى ما إذا كان يراد أن تكون المسرحية كوميديا أو تراچيديا أو شيئًا آخر، وهى سوف تبين البعد الذى يفصلها عن الحياة والواقع الذى يتعين أن يقيسه جمهور المتفرجين . والشخصيات هى والعناصر الأخرى تعين حدود نقاط الإحالة Reference وتضفى شكلا وتأكيدا لتصميم المسرحية. ومن ثم فإن الفكرة الأصلية فى مسرحية ما ونوعها وأسلوبها يخلق تخطيطا أو تصميما. والتصميم هو الشكل الفنى والبناء الفنى وهو تقنية، والتصميم يحدد البناء.

٢ـ البناء

أ ـ منحنى التشدد Curve of intensity

المؤلف المسرحى عادة يفرض تنظيما للمواد لكى يؤثر فى جمهور المتفرجين بطريقة معينة، ويخلق نموذجا لرد الفعل. ورد الفعل المذكور يمكن أن يعتبر منحنى للتشدد يميزه

ما كان يسمى فعل صاعد rising action وفعل هابط falling action والفعل الصاعد والفعل الهابط هو أساس ما اشتهرت به صيغ كثير من مخرجى عصرنا. مثل من يحمل رجلا على أن يتسلق شجرة فى الفصل الأول ويلقى صخورا عليه فى الفصل الثانى وينزله فى الفصل الثالث. وهذا الفعل مكون من «عرض» exposition وفعل تحريضى inciting action مشكلة درامية، وتعقيد complication وذروة وحل resolution. والعرض يتألف من تفسير كل الحقائق لجمهور المتفرجين فى الماضى والحاضر للشخصية والحبكة الروائية والموضوع (التيما) .والفعل التحريضى هو ذلك الفعل الذى ينتج من الشخصية أو الظروف، ويفيد فى دفع الفعل كله فى المسرحية إلى الامام من حالة توازن بين القوى إلى أزمة تالية وذروة وحل. والعامل الحافز ضرورى لهذا الفعل، الذى بالكلمة أو العمل أو أى قوة أخرى يسبب انقلاب التوازن. وهذا الاخلال بالتوازن «يخلق المشكلة الدرامية» أو الورطة Di-lemma أو المعضلة أو حالة عدم التوافق Maladjustment إذا لم تكن فى مسرحية مشكلة درامية، فإنها لا تكون من قبيل الدراما ولا تستحق العرض على خشبة (المسرح) فالشخصيات يجب أن تخلص نفسها من الورطة وتختار حلا أو تضبط نفسها لتتوافق مع المشكلة.

أما المشكلة الدرامية فهى بمثابة اللوح الذى يقفز عليه اللاعبون فى حمامات السباحة. وذلك بالنسبة للحدث . ويخلق عمليات تحكم فى الأحداث، وتوحد كل الأحداث التالية. وهى أيضا مصدر الطاقة الدرامية فى المسرحية التى سوف يقوم المخرج بالتعبير عنها فى إيقاع الأداء المسرحى. وموضوع المسرحية يتطور من المشكلة الدرامية ويعبر حول ما تدور حوله المسرحية. والعامل الحافز هو بطبيعة الحال مصدرا للتعقيد، ولكن بمقدور شخصيات أخرى وظروف أخرى أن تسبب وتؤثر فى الحدث. والتعقيدات مطلوبة للحفاظ على أن يتدفق الحدث فى المسرحية. والحدث يجب أن يتدفق لا محالة نحو أعلى ذروة فى الشدة العاطفية التى هى ذروة المسرحية (بكلمات أحد الثقاة) «أن الذروة تعرف عادة بأنها نقطة فى الحبكة الروائية، فيها تأخذ خطوط بطل الرواية تحولا محددا للأفضل أو للأسوأ» وبعد ذلك يبقى حل كل الدفعات والقوى والصراعات، والمشكلات التى تصل بالمسرحية إلى نهاية لها. وكل واحد من هذه الأجزاء المكونة للحدث الصاعد والحدث النازل يستخدم فى التأثير على عاطفة الجمهور.

وجوستاف فريتاج Gustav Freytag وهو كاتب مسرحى ألمانى تأثر بنظرية أرسطو عن التعقيد وحل العقد. كتب عن «تقنية الدراما» فى عام ١٨٦٣ وتصور الخط البيانى للمسرحية على أنه تل، جانباه متساويان فى الطول، وأحد الجانبين هو الحدث الصاعد والآخر هو الحدث النازل. والحدث الصاعد يتألف من عرض وتعقيد يؤدى إلى الذروة أو القمة للحدث، والحدث النازل بعد الذروة يتألف من الحل والخاتمة.

ومفهوم «جوستاف فريتاج» للحدث تحداه «براندر ماثيوز» Brander Mathews فى كتابه دراسة للدراما. وقد تصور الحدث بأنه خط صاعد تدريجيا. وبالتطبيق على المسرحية المكونة من ثلاث فصول، فان الفصلل الأول بدأ بعرض وارتفع إلى حدث مثير فى نهاية الفصل الأول وسقط قليلا إلى درجة تقل عن نهاية الفصل الأول ليواجه الجمهور ثانية. والفصل الثانى يتألف من التعقيد الذى يؤدى إلى الذروة فى نهاية الفصل ويسقط مرة أخرى إلى مادون الذروة، وترتفع المسرحية إلى الحل الذى لم يكن عاليا إلى درجة الذروة ثم يتراجع إلى الخاتمة.

إن الفرق بين وجهتى النظر المذكورتين يكمن فى تفسير معنى الحدث الصاعد. وقد تمسك ماثيوز بأنه لجذب انتباه المتفرجين واهتمامه، فان الحدث يمكن أن يتراجع قليلا بعد الذروة ولكنه يجب أن يصعد ثانية من خلال الحل. وليس من شك فى أنه على صواب.

الرسم البيانى «لفريتاج» Fretag الذى يجعل الحدث النازل مساويا فى مدة الاستمرار للحدث الصاعد خطأ. ومن جهة أخرى فإنك إذا ما فسرت الحدث بعد الذروة على أنه أقل شدة من الحدث الذى يقع قبل الذروة، فإن هناك شيئا من الصحة فى تصوره. وبهذا المعنى فان الحدث يعنى نقصا فى الشدة. وهذا يمكن تمثيله بمسرحيات عديدة. ومهما يكن من أمر فان مسرحيات حديثه عديدة تستمر فى الصعود فى الشدة حتى نهاية المسرحية بالذات. والذروة فى الحقيقة لا تأتى فى نهاية الجزء الأول ويمكن أن تأتى فى موضع ما بالجزء الثانى، وكثيرا ما تأتى قرب الجزء الثانى أو فى نهايته. ان كثيرا من المسرحيات الواقعية ليست إلا مثلاً للشدة الصاعدة باستمرار.

وعلى الرغم من أن بناء كل مسرحية له خاصيته الفردية المتميزة، فإن هناك بناءاً أساسيا لكل المسرحيات. والتغيرات الرئيسية فى بناء المسرحيات يمكن طول ومدة استمرار أجزائها. وبدلا من رؤية الحدث كتَلّ فريتاج Freytag أو كخط يصعد تدريجيا كما وصف

ماثيوز Mathews ، فإن من الأمور الأكثر دقة رؤية المسرحية فى هيئة سلسلة من القمم والوديان التى تبنى المسرحية لتصل إلى ذروة وتتراجع لتصل إلى حل..(يجب ملاحظة أن وديان القسم الأخير من الفصل الأول لا تكون قط منخفضة مثل وديان الجزء الأول، وأن وديان الجزء الثانى حتى الذروة لا تكون أبدا منخفضة مثل وديان القسم الأخير من الجزء الأول. وهذه الخطة تتصف بأنها عملية أكثر بالنسبة للمخرج لأن أجزاء الحدث يجب أن تشمل سلسلة من الأزمات التى تشكل القمم الأصغر والتى تؤدى إلى قمة الذروة.

وتقسيم الأجزاء يقرب وقت تمثيل المسرحية النسبى فى كل جزء من مسرحية إبسن «الأشباح Ghosts» فالمسرحية لها بناء مندمج متين، وخطها البيانى أيضا يوحى بمنحنى الشدة والنموذج الإيقاعى فى هذه المسرحية دون أن يصور ثانية بالضبط القمم والوديان التى يخلقها المد والجزر العاطفيين للمناظر. وأى مسرحية من جزأين لها منحنى مماثل للشدة حتى لو إنقسمت إلى مشاهد . وعلى أية حال فالتمثيل البيانى لهذا النوع يمكن أن يكون مفيدا كل الفائدة للمخرج من التدريبات الفعلية لمسرحية.

وبالنسبة للبناء الإجمالى أو الإطار الذى يوضع نصب العين بمقدورنا ان نمضى لنفحص تنظيم عناصر الحدث الصاعد والحدث النازل فى المسرحيات. والتنظيم سوف يسفر عن درجات مختلفة من الإحكام الشديد Tightness والتفكك Looseness فى البناء Structure. ومن الكلاسيكية ورثنا بناءً محكما متيناً أو مندمجًا، يتمثل فى مسرحية «أوديب ملكا» والمسرحية جيدة الصنع مثل مسرحية «الأشباح» لإبسن Ibsein مسرحية عن الشكل السلفى Lineal descendant، وعلى النقيض من ذلك لدينا مسرحية ذات بناء مفكك أو مشتت Diffuse مثل «بركليز» Pericles لشكسبير و«هرنانى» Hernani لڤيكتور هوجو، و«النساجون» لهاوبتمان Hauptman، وكل مسرحيات تشيكوف Chekov وكثير من المسرحيات ومؤلفو المسرحيات ذات البناء المفكك يسعون إلى التحرر من وحدات الزمن والمكان والحدث إلى درجة ما ومسرحياتهم ثورة واعية أو غير واعية ضد المسرحية جيدة الصنع.

ب ـ البناء المندمج المتين: Compact Structure

إن الحدث التمهيدى فى الجزء الأول يتألف من وضع أساس للزمن والمكان وكل شخصية، والعلاقات بين الشخصيات والاعمال التى تكون ضالعة فيها والأحداث الماضية

التى تتصل بالحاضر وتقديم الموضوع (التيما)، وحشد القوى والحدث الحافز. والمخرج الذى يصمم هذا النموذج، سوف يعنى عناية خاصة بتوضيح هذه الحقائق الدرامية الضرورية لجذب انتباه الجمهور والحفاظ عليه وتوصيلها إليه.

وإذا تحولنا إلى مسرحية «كلهم ابنائى» لآرثر ميللر Arther Miller نجد أنها مثال رائع لتقنية مابعد «ابسن» Ibsein. وبفحص البناء Structure فى الجزء الأول نجد أن البناء الخلفى من بيت كيللر Keller فى صباح باكر ليوم الأحد حيث جو كيللرJoe Kelller وزوجته وابنه «كريس» Chris، والفتاة التى يحبها كريس آن Anne، وجيران كيللر.

ونعلم أن «آن» اعتادت أن تعيش فى البيت المجاور وأنها تحب «لارى» Larry ابن «جو»، والمفترض أنه فقد فى الحرب. ومسز كيللر تعتقد أن «لارى» Larry حى يرزق وأن آن لا تزال تحبه وتنتظر عودته وكريس وجو وآن يعتقدون أن لارى Larry قد توفى. ودعا «كريس» «آن» Anne لكى تزوره حتى يطلب منها أن تتزوجه، ومسز كيللر تعارض هذا الزواج لأنها تعتقد أن آن Anne هى فتاة «لارى» Larry، وتكتشف أن والد «آن»Anne فى السجن بعد أن أدين بالعجز عن إبلاغ المسئولين عن رؤوس اسطوانات لطائرة بها عيوب تسببت فيما بعد فى تصادم بين واحد وعشرين طائرة فى استراليا. وعلى الرغم من أن جو Joe، اتهم بارتكاب نفس الأمر لأنه هو ووالد آن Anne كانا يعملان معًا، فإنه برئ لإنه قال انه لم يذهب إلى المكتب فى ذلك اليوم.

وعندما كان «كريس» و«آن» وحدهما يتحدث «كريس» عن ضرورة حب الإنسان للإنسان وعن قرابة الإنسان للإنسان. ثم يتكلم جورج شقيق آن Anne مكالمة خارجية من مكان بعيد ليقول إنه قادم ليرى آن وآل كيللر Keller لأنه زار والده الذى أخبره بشىء عن القضية. فتنزعج مسز كيللر Keller وترتاب فى أن جورج يعتزم أن يثير المتاعب، وهى أيضاً تشير ضمناً إلى أن جو Joe يعرف أكثر مما قال. ويقول جو انه لا يعبأ بما قال والد آن، فتقول له مسز كيللر Keller (المسماة الأم) أواثق أنت يا جو Joe؟

كيللر ـ (فزعا ولكنه غاضب) أجل، أنا واثق.

الأم ـ (تجلس متصلبة على كرسى) كن لبيباً الآن يا جو. ان الولد قادم. كن لبيباً.

كيللر ـ (فى وجهها ـ فى بأس) مرة ثانية أقول لك: هل سمعت ما قلته لك. اننى واثق.

الأم ـ (تومئ برأسها فى ضعف) حسنا يا جو Joe (فيقف منتصباً)

حسنا كن لبيباً (كيللر فى غضب لا أمل منه يتطلع إليها ويلتفت حوله ويصعد إلى الدهليز ليدخل البيت، وهو يغلق الباب بشدة وراءه.....)

وتجلس الأم على المقعد فى مقدمة خشبة المسرح فى تصلب وهى تحملق لترى أن هذا الجزء يقدم للجمهور كل العرض التمهيدى المطلوب لتفهم الشخصية، وخلفية الموقف التى تخلق نفس الموقف أو مقدمة الحبكة الروائية التى يطلب من الجمهور أن يصدقها ويقبلها. وهذا الموقف يجد الشخصيات فى حالة توازن دقيق يقتضى حشداً للقوى التى ينتظر أن تحفز إلى الحديث. (إن ظهور آن Anne فى الجزء الأول يستخدم لقلب الحالة الراهنة. وهى عامل حافز فى ذلك الفصل) والتوازن يتعرض لخطر الانقلاب، وقد بدأ الحدث الرئيسى.

ويلاحظ أن الكاتب المسرحى آرثر ميللر Arther Miller يخلق توترات وصراعات وقمما ووديانا قليلة تتحرك تدريجيا إلى الأمام فى الحدث الصاعد. إنه عرض Exposition بحدث مزدوج، وله صفة درامية عالية. وإخراج المسرحية واضح فالجمهور يعرف ما تدور حوله. وهو يعرف ماهية المشكلة الدرامية. أما الموضوع Theme الذى يعبر عنه «كريس» Chris فى حديثه مع «آن» Anne فيربط عناصر الجزء فى كل متلاحم. وفضلا عن ذلك فإن الجمهور يعرف الموقف الذى ينبغى أن يتخذه إزاء المسرحية بأسرها.

وبتحليل بناء القسم الأول من الجزء الثانى، نلاحظ أن التوتر الذى يسود فى نهاية القسم الأول قد تراجع قليلا ليفتح هذا الجزء وهو يبدأ عند ظهور الشعور فى مساء نفس يوم الأحد المذكور، فالأسرة تنتظر «چورچ» ويشتد التوتر عندما يصل ويقول «لآن» أنها لا تستطيع أن تتزوج من «كريس» Chris لأن «چو» قضى على ولده. ولقد كان «چو» Joe فى البيت عندما بدأت رؤوس الاسطوانة المعينة تظهر فى المصنع. ودعى «چو» إلى المصنع ولكنه قال أنه لايأخذ على عاتقه هذه المسئولية، ولم يأتى إلى المصنع لأنه فجأة أصيب بعرض .

وفيما بعد فى المحكمة نفى «چو» صلته بالحادث فبرئت ساحته، وأدين «چورچ» والد آن و«آن» Anne.

ويعقب ذلك نقاش بين «چورچ» و «كريس»، و«چورچ» يحاول أن يقنع «كريس» بأن «چو» Joe مذنب. وهذا النقاش تهدأ حدته عندما تدخل مسز «كيللر» Keller

ويصبح المشهد هادئا فيه حنين للوطن عندما يتحدثان عن الماضى. ثم تتغير الحالة العقلية والنفسية بدخول «چو» Joe .. ويبدآن فى الحديث عن چورج والد آن. وهذا يؤدى إلى اللحظة المثيرة عندما يوقع «چورج» فى الشرك «چو» Joe ويحمله على الاعتراف بأنه لم يكن مريضا، فى اليوم الذى ادعى فيه أنه كان عليلا ـ اليوم الذى اكتشف فيه أن رؤوس الاسطوانة كانت مشققة. ويدخل «فرانك» Frank وهو أحد الجيران، ويقول لمسز «كيللر» Keller أنه عرف برج «لارى» Larry وأن اليوم الذى كان يظن فيه أنه مات هو «يومه المحبب» وأن نسبة الأرجحية هى مليون إلى واحد ضد وفاة إنسان فى اليوم المحبب له. ويطلب «چورج» من «آن» Anne أن تأتى إلى البيت، وتقول لها مسز «كيللر» أن تذهب فقد حزمت حقيبتها.

ويقول «كريس» أنه سوف يتزوج «آن» Anne وتقول مسز «كيللر» Keller أنه لن يتزوجها، فيتدخل «چو» Joe ويصف زوجته بأنها معتوهة لإصرارها طوال هذه السنوات الثلاثة على أن «لارى» لايزال على قيد الحياة. فتصفعه على وجهه وتقول إذا كان «لارى» Larry قد مات فإن «چو» Joe قتله. ويقول «چو»: إن «لارى» Larry لم يركب أبدا طائرة من الطراز الذى وقعت له الحادثة، ومن ثم فإنه لم يقتله. ويقول «كريس»: Chris إن «چو» قتل آخرين تحطمت طائراتهم ـ وهم واحد وعشرون رجلا. ويقول «چو»: Joe إنه كان يخشى ان يفقد عمله، وخاطر باستعمال قطع الغيار المعيبة وقال إنه فعل ذلك من أجل «كريس»: Chris. فيقول له «كريس»: Chris إن عليه واجبا نحو بلده والعالم. وكان ينبغى الايفكر فى العمل. وكان هذا بمثابة إزالة الغشاوة عن عينى «كريس» Chris، وفى غمرة غضبه وحزنه يضرب والده على كتفه ويمضى بعيدا وهو يتعثر. وينتقل الجزء من ازمات صغرى إلى أزمات كبرى. وحشد القوى من جانب «كريس»، وچورج من جانب، و«چو» و مسز «كيللر» من الجانب الآخر، يصبح مغلقًا فى صراع هام شديد.. فأحد الجانبين أو الجانب الآخر يجب أن يستسلم لامحالة. وهكذا فإن وجهتى نظر يجب البت فيهما لتوضيح موضوع (تيما) المسرحية. ونأتى إلى نهاية الفصل الثانى، وننتقل إلى الجانب الآخير.

وعلى الرغم من أن بداية الفصل الثالث تخفف من حدة التوتر إلى حد ما، فإن إصرار «آن» Anne على أن تقرأ مسز كيللر خطابا من «لارى» Larry يثبت أنه لقى حتفه يزيد

من حدة التوتر مرة اخرى. ويبلغ الجمهور ان «لارى» قد انتحر بتحطيم طائرته عندما علم بأن أباه بسبب الأجزاء المعيبة فى الطائرة، مسئول عن مصرع واحد وعشرين رجلا، وهذه هى الذروة Climax ـ نقطة التحول بالنسبة «لجو» Joe وبالنسبة للحظة الذى يشتد فيها التوتر لدى الجمهور. ولدى سماع هذه الأنباء يوافق جو على أن يذهب إلى السجن للتكفير عن جريمته وليدفع دينه للعالم. ويدخل البيت وبعد لحظة يطلق النار على نفسه. فتلتفت «مسز كيللر» Keller إلى «كريس» وتقول له: «انس الآن وعش» وبهذا فإن الأزمة فى نهاية القسم الأخير من الجزء الأول تؤدى إلى الذروة، والحل فى الجزء الثانى. ويلاحظ أن الحدث مستمر فى التصاعد من بداية القسم الثانى من الجزء الثانى، بمعنى انه من وقتذاك فصاعدا يتحرك الحدث قُدما إلى الأمام و لايستبعد ذكرى الماضى ـ والتأكيد يقع على ما سوف تفعله الشخصيات، وليس على ما فعلوه. والحدث تقل قيمته، بمعنى أن المسرحية قد وصلت إلى الكشف الرئيسى للجريمة التى ارتكبها «جو» Joe ـ النقطة الحرجة للمشكلة الدرامية. ومنذ وقتذاك فصاعدا تقل العقدة، وتصبح خيوط التوتر والتوقع أقل توترا، وتحل بالكشف عن وفاة «لارى» Larry وعندما ينتحر «جو» Loe تصبح العقدة محلولة. ومهما يكن من أمر فإنه يجب الإشارة إلى أنه على الرغم من الحدث المتصاعد بعد نهاية الفصل الثانى فإنه يقترن بتوتر وتوقع أقل من الحدث المتصاعد السابق إذ أن العاقبة العاطفية تقوى كل ما يأتى بعد ذلك. وقد اكتسب عمق العاطفة بفقد شئ من التوتر فى حالة الترقب Suspense .

نلاحظ أن تراجيديا «أوديب ملكا» مماثلة من حيث البناء لمسرحية «كلهم أبنائى» فى أن الذروة تأتى مع المشهد الذى تعرف فيه «أوديب» على ما حدث عندما يعلم أنه قتل أباه وتزوج أمه. ذلك على الرغم من أن الحدث المتصاعد يستمر من خلال وفاة «جوكاستا» Jocasta وفقئه لعينيه. والحدث البدنى (الفيزيقى) جزء من الحل أو بصورة أقرب للصواب ماسماه «أرسطو» بالكارثة. Catastrophe ومهما يكن من أمر فإن البعض قد يزعمون أن عمق العاطفة يكون أكبر، بعد الذروة فى مسرحية «أوديب ملكا» مما هو عليه بعد الذروة فى مسرحية «كلهم أبنائى» والسبب يكمن فى «الحجم» العقلى والروحى لأوديب، بالمقارنة «بالرجل الصغير» «جو كيللر» Keller. ويمكن أن يشار إلى أن المخرج بمقدوره أن يوجه المناظر حسب الذروات بحيث يقوم بزيادة الإسراع فى المسيرة ومواصلة العمل لرفع

درجة الشدة التى يمكن أن تفوق درجة التصعيد للذروة. وبناء المسرحية بصفة عارضة سوف يكون رسما بيانيا للنموذج الإيقاعى الذى يتعين اتباعه فى إخراج المسرحية. ولاشك أن مسرحية «هاملت» على الرغم من أنها مسرحية ليست «جيدة الصنع» فهى مسرحية ذات بناء متين ملتحم نسبيا، ولها مظاهر بنائية مماثلة .. فمثلا إذا كانت المسرحية داخل إطار المشهد التمثيلى، If the play - with in - the play scene، بمثابة ذروة، فإن لدينا حدثا يستمر فى التصاعد من خلال قتل «بولونيوس» Polonius، ودفن «أوفيليا» Ophe-lia والمبارزة التى يلقى فيها «لايرتس» Laertes و «هاملت» والملك مصارعهم . وليس من شك فى أن التوتر ينبغى أن تخف حدته مؤقتا فقط عندما يرسل «هاملت» إلى انجلترا، ولكنه يجمع كمية الحركة فى قتاله مع «لايرتس» عند قبر «أوفيليا» ويستمر إلى أن يصل إلى كارثته المحتومة. وهنا نجد أن العاطفة تزداد عمقا فى مستويات عديدة أكثر مما فى مسرحية «أوديب ملكا».

وثمة مثالاً آخر لاختيار نظرية البناء تطرحه الدراسة من خلال تحليل مسرحية «ويليام انج» William Inge «عودى ياشيبا الصغيرة» Sheba وهى مسرحية من جزئين . والعرض والاعداد يضعان مقدمة الحبكة الروائية، ويحجبان الحدث المثير فى نهاية المشهد الأول من الجزء الأول والتعقيد والصراع يستمران إلى أن يخلق «تيرك» Turk. وهو العامل الحافز، اللحظة المثيرة عندما يراه «دو» Doe خارجا من غرفة «مارى» Marie ويكشف النقاب عن أنه أمضى الليلة معها. وهذا يحفز «دو» Doe إلى أن يأخذ زجاجة الويسكى ويغادر البيت ليعود فى صباح اليوم التالى وهو ثمل .. ومحاولته أن يقتل «لولا» Lola هى الذروة. وبعد ذلك ينقل إلى المستشفى. وهذا هو الحل والحدث النازل Falling action. والتصالح بين «دو» Doe و«لولا» Lola، وإدراكهما انهما يجب أن يكفا عن الحنين إلى شبابهما الماضى الذى ترمز إليه «شيبا» Sheba الصغيرة الضائعة، يبنى المسرحية إلى مشهد الشجن العظيم، والشدة العاطفية. وعلى الرغم من السمات البنائية لهذه المسرحية، فان نموذج العرض والتعقيد، والحدث المؤثر والذروة والحل يمكن تطبيقها.

جـ ـ البناء المنتشر: Diffuse Structure

بقدر ما كانت مسرحية «كلهم أبنائى» لميللر بمثابة مثال للبناء الملتحم المتماسك فإن المهم والمفيد أن ننتقل إلى مسرحيته التالية «وفاة بائع متجول» بسبب التفكك النسبى فى

بنائها. وفى بدايتها من الضرورى ان نشير إلى بعض الخلافات التنظيمية ووجود التشابه بين المسرحيتين.

ومسرحية «كلهم أبنائى» تفتح بمشهد فى جو Atmospheric يعلم جمهور المتفرجين من «چو» Joe و«چيم» Jim و«فرانك» Frank أن اليوم هو الأحد صباحًا وأنه ليست هناك سحابة فى السماء. ثم هناك بعض الحديث الودى الخفيف عن الحاجة إلى اعلانات فى الصحيفة. وهذا مشهد هاذئ وإن كان شيقا لحديث غير هام بين الجيران. ثم هناك إشارة إلى هبوب الريح أسفل شجرة تمهد للتساؤل عما إذا كانت «كيت» Kate، الأم قد رأتها، ونقاش عن فقد «لارى» Lary فى الحرب. وبهذا فإن المسرحية تبدأ بنقاش (استعراضى) Expositional، والصراع ينذر بالحدث فحسب. ويتبادل فرانك وچيم حديثا أو حديثين يبينان أن هناك صراعا فى وجهة النظر. ثم يكون هناك مزيد من (الشرح) -Ex Exposition، وفى هذه المرة حول وجود «آن» Anne فى بيت آل كيللر. ودخول زوجة «چيم» Jim يخلق عصبة دمثة لطيفة بينها وبين «چيم». والمشهد القصير الذى يعقب ذلك بين «چو» و «ليديا» Lydia زوجة فرانك يقول للجمهور: إن «آن» و «لارى» كانا مخطوبين ويعتزمان الزواج. ثم يخرج «فرانك» و «ليديا» بينما يدخل «كريس» Chris. وهناك إشارة اخرى إلى «آن» والتساؤل عن رد الفعل لدى «كيت» Kate. وهذا مشهد انتقالى عابر صغير ينذر بوقوع الحدث و«بيرت» Bert ابن «چيم» الصغير يدخل ويدور حديث بينه وبين «چو» Joe حول تمثيل مفتش الشرطة، ووضع أحد الأشخاص فى السجن. وهذا مشهد مرح خفيف ينطوى على تلميحات درامية. وعندما يخرج بيرت Bert، ويعود «چو» Joe لموضوع كيت Kate ويعلم الجمهور أن «كيت» تصر على أن «لارى» Lary لايزال حيا يرزق، رغم أن «چو» و «كريس» Kris يعتقدان أنه ليس على قيد الحياة. وهذا يوحى بمشكلة وصراع يؤدى إلى أن يقول «كريس» لوالده إنه ينتوى أن يطلب من «آن» Anne أن تتزوج منه. ومن المفترض أن «كيت» Kate سوف تعترض على هذا. ويتأكد وقوع صراع آخر. وهذا يتطور إلى أزمة بين «چو» Joe و «كريس» Chris لأن «چو» يعتقد أن فكرة عوودة «لارى» ليست فكرة صائبة كما تعتقد «كيت» Kate. فيصر «كريس» Chris على أنه سوف يتزوج «آن» Anne ويترك العمل الذى يشتغل به والده. وينزعج «چو» جدا لأنه عمل بجد واجتهاد ليترك العمل المالى الذى

يشتغل به كريسChris وينهي دخول «كيت» Kate هذا الحدث . ومن الآن فصاعداً يتطور النزاع حول موضوع «لارى» والزواج المحتمل بين «كريس» Chris و«آن» Anne وطوال سبع صفحات تقريبا من الحوار يبدو أن هذا سوف يكون الخط الرئيسى فى الحبكة الروائية بالمسرحية. وعندما تقول «كيت» Kate لجو Joe إنه يجب عليه قبل كل الآخرين، أن يؤمن بأن «لارى» لايزال حيًا، وأنه سوف يعود فى آخر الأمر، نجد أنفسنا أمام خط آخر لحبكة روائية فى المسرحية. وتطور المسرحية تدريجيا هذا الخط الثانى الذى يكون فى نهاية الفصل هو الخط السائد. والوصول المتوقع «لجورج» شقيق «آن» Anne والعلاقات التى تربط العمل الذى يشتغل به «جو» Joe بوالدهما، والصحيفة التى أسفر عنها حادث المحرك المعيب للطائرة يؤدى تماما إلى الكشف عما ينشئ مقدمة الحبكة الروائية فى المسرحية.

وعلى النقيض من ذلك فإن مسرحية «وفاة بائع متجول» تبدأ بمشهد محسوب لإثارة شعور بالتوقع والتوتر. ومناداة «ليندا» Linda «لويلى» Willy بارتجاف تقود الجمهور إلى الحالة العقلية والنفسية التى يسفر عنها ذلك الأمر.. والجمهور سرعان ما يعلم أنه بالاضطراب الذى يعتمل فى أعماق ويللى Willy وتصميمه على أن يطلب رئيسه فى مكتبه بنيويورك، وهذا المشهد يقدم ويللى فى موقف درامى شديد ناشئ من القلق على عمله، وينذر بوقوع صراعات مختلفة آتية لاريب فيها. والحديث الذى يعقب ذلك عن الأولاد وعن «بيف» Biff، على الرغم من أن «ويللى» يعجبُ «ببيف» إعجابا شديدا. ومن الواضح ان هناك حبا جما بين الوالد والابن. والجمهور يريد أن يعرف لماذا تغيرت العلاقة بينهما ثم يعلم أن عقلية «ويللى» Willy متأثرة بمتاعبه. لأنه يجد أن الماضى متشابك مع الحاضر وهو كثيرا ما لايعرف اين هو.

والمشهد التالى بين «بيف» Biff وبين «هابى» Happy يوطد دعائم شخصيتهما والصراع الدائر بينهما. وتشتد حدة التوتر والتوقع، عندما يقول «بيف» Biff فى حديث حول المتاعب التى يلاقيها «بيف» Biff مع والده، بأن هناك مشكلات أخرى ملحة يتعرض لها «ويللى» Willy .ثم يقرر «بيف» أن يرى «أوليفر» Oliverصاحب العمل القديم الذى كان يشتغل عنده ـ للبحث عن عمل ، وذلك فى صباح اليوم التالى. أما «ويللى» Wil-ly فيستجمع ذكرياته عن الماضى، وفى شريط عن الماضى (فلاش باك Flash back نراه

مع «بيف» و «هابى» Happy وهما بعد فى مرحلة الصبا، ومع امرأة فى بوسطن Bos-ton. ويقطع «تشـــارلى» هذا المنظر من الماضى ويلعب الورق مع «ويللى» ولكن ذهن «ويللى» يرجع إلى عالم الأحلام ثانية، فيبرز إلى حيز الوجود العم «بن» Ben الرمز الشجى لويللى الذى يدل على النجاح، والطريقة المثالية للعيش. ويترك «تشارلى» «ويللى» فى اشـمـئـزاز، ويواصل «ويللى» Willy الاستـعـراض فى أفكاره عن العم «بن» Ben ومن الأولاد، «تشارلى» Charly و«برنارد»Bernard و«ليندا» Linda. وتوقف «ليندا» مؤقتـا هذه الدراما الخاصة بالذهن وما يدور به، وذلك بالمجئ إلى «ويللى» Willy ولكنه يخرج من البيت، وهو لايزال مستغرقا فى ذكرياته بينما يدخل «بيف» Biff و«هابى» Happy.

«ليندا» Linda تبلغ الأولاد بخبر سلوك «ويللى» أخيرا، وبأن لديه الآن خرطوما من المطاط وراء صندوق أكياس الكهرباء، وأعربت عن خوفها من أنه يفكر فى الانتحار. وتلوم الأولاد لعدم عنايتهم به. ويشاهد «بيف» Biff و«ليندا» يشاهدان فى نزاع بشأن «ويللى»، وهذا يأتى إلى النهاية عندما يدخل «ويللى» والمشهد الذى يشترك فيه الأربعة منهم هو أحد المشاهد المثيرة. ويتشاجر «ويللى» و «بيف» ثم يعرض الاولاد خطة «بيف»Biff لرؤية «أوليفر» لاقتراض مبلغ من المال لمساندة «بيف» المالى الذى يشتغل به، وينتهى المشهد بذهاب «ويللى» إلى فـراشــه فى هدوء نسـبى مع «بيف» ، وينطلق «بيف» إلى الطابق الأرضى ليحصل على الخرطوم المطاطى. وهكذا يسدل الستار فى الفصل الأول والجمهور يتطلع إلى النتيجة التى سوف يسفر عنها لقاء «ويللى» مع رئيسه، ولقاء «بيف» مع «أوليفر». ومهـما يكن من أمر فإن توتر الجمـهور الذى يتبع من معرفة أن العلاقة بين «ويللى» Willy و«بيف» Biff لاتزال بلاحل، وهذا التـوتر يتـضـاعف بالتـوتر والتـوقع الملازمين لمسألة نتيجة هذه الأحداث المستقبلية.

وبمقـدورنا أن نقارن الخلافات البنائية للفصلين الأولين فى المسرحيتين من واقع الدراسة المختارة ونبدأ بمسرحية «كلهم أبنائى».

١ــ إنها تبدأ بخط الحبكة الروائية بعد بضع صفحات من الحوار..وخط الحبكة الروائية الذى يتم البدء به يدور حول حادث ضـيـاع «لارى» Larry فى الحدث وأثره على آل كيللر Keller و«آن» Anne خطيبته. ومهما يكن من أمر فإن هذا قد يكون بمثابة دور رئيسى زائف للجمهور.

٢ـ بعد صفحات عديدة يبدأ خط الحبكة الروائية الذى يتطور إلى الخط الرئيسى للحدث.

٣ـ وخط الحدث المذكور يختفى بالعلاقة بين الوالد والابن التى هى بمثابة المشكلة الدرامية، وتوضح موضوع (تيمه) المسرحية.

٤ـ الحبكة الروائية تحل مشكلة الماضى وتبين الحاضر فى آن واحد.

والتقنية ابسنية Ibsenian وهى مماثلة للتقنية المستخدمة فى مسرحية «الأشباح». وما يترتب على الحبكة الروائية يقوم على تقدم سببى يصبح Causal Progression بصفة متزايدة متوتراً.

٥ـ ويقع الحدث فى مكان واحد وذات صباح.

وبالتحول إلى مسرحية «وفاة بائع متجول» نجد أن :

١ـ حالة إخلال بالتوازن توجد فى بداية المسرحية. وبهذا فإن الحبكة الروائية تبدأ فى الحال بصراع، وليس هناك عرض Exposition محض. والعرض يخرج من الصراع.

٢ـ على الرغم من أنه فى مشهد الافتتاح بين «ويللى» و «ليندا» يبدو أن خط الحبكة الروائية الرئيسية يتعلق بالعلاقة بين «ويللى» وعمله، فإنه سرعان ما يتضح أنها تختص بالعلاقة بين «ويللى» و«بيف» وبهذا فإن الجمهور لا يعطى بداية زائفة.

٣ـ العلاقة بين الوالد ـ والابن هو موضوع المسرحية تماما كما هو عليه فى مسرحية «كلهم أبنائى».

٤ـ تطور خط الحبكة الروائية يقدم أساسا على تغذية شريط مناظر العودة التعبيرية إلى الماضى (فلاش باك) والمناظر الواقعية والتعبيرية Expressionistic ممتزجة معا وأثرها المتراكم نظرا لأنه ينبع من صراعات داخلية وكذلك صراعات خارجية، يخلق تشديدا عاطفيا، أكبر من تشديد التقدم المتوتر النسبى القائم على أساس صراعات رمزية وخارجية فعلية.

٥ـ على الرغم من أن مسرحية «وفاة بائع متجول» ومسرحية «كلهم أبنائى» يستخدمان معا الحدث الإبسنى الذى يستقصى الماضى، فى الوقت الذى فيه فى آن واحد، يمضيان قدما إلى الحدث، فإن التقنيات مختلفة. ففى الأول يرى الجمهور الماضى،

وفى الثانية يسمع عنه: أحداهما إثباتية قطعية، والثانية شارحة عارضة. ومهما يكن من أمر فإن كليهما ينتجان من الصراع والعاطفة.

٦ـ الحدث يقع فى أكثر من مكان واحد وخلال فترة تمتد سنوات.

٧ـ تنظيم المناظر ينتج فى بناء أكثر تفككا.

وإذا تابعنا تكوين بناءى المسرحيتين بدراسة المشاهد الباقية والأفعال الباقية فإننا سوف نجد وجوه تشابه أخرى ووجوه خلاف أخرى. ففى مسرحية «وفاة بائع متجول» يقسم «ميللر» Miller المسرحية إلى فصلين، ومن الواضح أنه يحاول أن يبتعد عن المسرحية ذات الثلاثة فصول الجيدة الصنع.وتقنيته توحى بالتقنية المستخدمة فى الرواية Novel بسبب الاستخدام الكامل للزمن والمكان. والحق أنه قصد أن تكون المسرحية روائية وهذا يمكن الاستدلال عليه من استشهاد جاسنر Gassner بعبارة من ميللر: «شكل المسرحية التقليدية يضطر الكاتب إلى أن يضع كل شيء فى موضع واحد فى وقت واحد، ويعتصر الإنسانية من المسرحية ولم لا ينبغى أن تكون للمسرحية عمق الرواية وتنوعها». وهنا كانت محاولة للتخلص من البناء المحكم وتوسيع مدى المسرحية. ومهما يكن من أمر فإن البحث عن الحرية فى البناء لا يعنى أن «ميللر أراد أن ينشر المؤثر العاطفى. وبدايته فى كلتا المسرحيتين قرب ذروتيهما وبالعودة إلى الوراء، وكذلك المضى للأمام بينت أنه كان يعمل من أجل تحقيق العمق فى العاطفة ودعمها. وكما أُشير من قبل فإنه حقق شعوراً بالتوتر والتوقع أكبر، وتشديداً عاطفياً، فى حين أنه مارس ضغطاً صارماً أقل لمادته.

وهناك مسرحية حديثة أخرى تستحق الدراسة بسبب بنائها وهذه المسرحية هى «عضو حفل الزفاف» Member of the Wedding لكارسون ماك كولرز Carson Mc Collers وهى مسرحية مفككة فى البناء، أكثر من مسرحية «وفاة بائع متجول»، والحق أنها مفككة جداً من وجهة نظر نقدية بحيث أنها لا تبدو مسرحية على الإطلاتق. وهى تتحاشى أن تكون درامية بصورة تقليدية بافتقارها إلى الحبكة الروائية. وبدلاً من ذلك فإنها «انتصار للشعور على التآمر والملاحظة الحادة للدراميات القوية الملحة، التى يفترض غالبا أن تكون من النجاح المسرحى».

وبالنسبة للحبكة الروائية ، فإنها تبدأ بالزواج الوشيك بين «جارفيس» Jarvis شقيق «فرانكى» Franki وبين «جانيس» Janice وفى نهاية الفصل يعلم الجمهور برغبة

«فرانكى» فى أن تذهب بعيدا معهما، وتصبح «عضوا فى حفل الزفاف». وخط الحبكة الروائية الرئيسية ينشأ قطعيا . وكذلك مقدمة الحبكة الروائية. وعلى الرغم من الفصل بين وجود سلسلة من الصراعات الخارجية الصغرى بين «فرانكى» و «برنيس» Bernice وجون هنرى John Henri وبعض جيران الفتاة الصغيرة، فإن الصراع الرئيسى يكون داخل فرانكى Franki. والفصل الثانى يبين «فرانكى» بعد ان تكون قد اشترت فستان زفافها، وباستثناء المنظر الصغير للصراع بين «هانى» Honey ومستر آدمز، فان هناك حدثا صريحا صغيرا. والدراما تأتى من عقلية «فرانكى» المريضة وروحها العالية. والفصل الثالث ـ المشهد الأول يقدم من الجزء الذى لايراه الجمهور من خشبة المسرح، حفل الزفاف ، ومحاولة «فرانكى» أن تواصل شهر العسل مع «چارڤيس» و «چانيس» Janice ، ويرى الجمهور أثر هذه الأحداث، ومرة أخرى يتبع الحدث سبيلا لرد فعل . ومهما يكن من أمر فإن التوتر الذى يقترن بهذا المشهد يغطيه لدرجة كبيرة حفل الزفاف ومحاولة «فرانكى» ان تذهب مع العروس والعريس ثم فرارها والإشارة إلى أن «هانى» Honey يعانى من متاعب تنذر بمزيد من المتاعب، ويضيف إلى الجو العاطفى . والمشهد الثانى يبين هانى فى مشكلة بما يضيف إلى الجو العاطفى.

والمشهد الثانى يبين «فرانكى» وهى تعود إلى البيت مع وصول مفاجئ «لهانى» Honey الذى عاد لتوه من مركز الشرطة بعد مهاجمة رجل أبيض بموسى، ونعلم من المشهد كذلك أن «چون هنرى» مريض. والمشهد الأخير من الفصل والمسرحية هو بالضرورة أنشودة الختام . والحدث البنيوى Physical فى المسرحية ينتهى ولكن «فرانكى» وصلت فى مرحلة جديدة فى نموها إلى النضج.

و المؤلفة هى كاتبة الرواية Novel والإعداد الدرامى على السواء. ومن الطبيعى أن تقنية الرواية سوف تتحول إلى المسرحية ، لأن المؤلفة كانت فقط ذات تجربة ككاتبة للقصة. ومع أنها تقصر الحدث على موقع واحد، والزمن على بضع أيام بالنسبة لكل شئ إلا المشهد الاخير، الذى جاء بعد شهور عديدة، فإنها لاتقيد المدى العاطفى للمسرحية. وبترصيع المسرحية بنماذج متنوعة من الحالة العقلية والنفسية فانها تخلق فسيفساء للشعور الذى يقدم للجمهور إحساسا بالتقدم من خلال أنواع مختلفة من العاطفة. وبالنسبة للجمهور يبدو انه لايحدث إلاالقليل فى الحس بالحدث الخارجى، ولكن قدرا كبيرا يحدث

فى حياة ثلاث شخصيات رئيسية فى المسرحية. وفى نهاية المشهد الثانى من الفصل الأخير تدرك «فرانكى» عندما تقول «ان الزفاف ـ يا هانى Honey ـ ياجون هنرى John Heneri قد حدث إلى درجة كبيرة بحيث أن عقلى لايكاد يجمع فيه أى شئ عنه. والآن فإننى لأول مرة أدرك ان العالم بلاشك ـ مكان مفاجئ». وهذا أشبه ما يكون بالحياة التى تكاد تكون أشبه ما يكون بمسرحية.

والتنظيم البنائى بوجه عام على أية حال فى مسرحية «عضو حفل الزفاف» The Member of the Wedding مماثل لكل المسرحيات. ففيه مقدمة حبكة روائية يطلب من الجمهور أن يقبلها. فزفاف «جارفيس» Jrvis المقترح يحفز الحبكة الروائية إلى الفعل، ويتطور الفعل الى الذروة، والمشهد الإلزامى عندما تحاول «فرانكى» ان تواصل رحلة الزفاف وتفر من البيت عندما تمنع من ذلك ، وينتقل الحدث إلى الحل المحتوم له، وتوضيح الحبكة الروائية عندما يشكف المشهد الأخير أنها قد اتخذت خطوة فى طريق نموها وأنها على وشك ان تتخذ خطوة أخرى.

وفى مسرحيات «كلهم ابنائى» و «وفاة بائع متجول» و «عضو حفل الزفاف» نرى البناء فى ثلاث درجات من الإحكام المتين والانتشار لبناء الأولى هو أشد احكاما ومتانة، والأخير هو اقلها: وقد وقع عليهما الاختيار لأنهما يمثلان أنواع البناء التى يحتمل مواجهتها اكثر من غيرها فى المسرحية الحديثة التقليدية والتجارية.

ولكى نجد مسرحيات تنطوى على انتشار أعظم يجب علينا ان نتحول إلى المسرحيات الاخلاقية القديمة . والمسرحيات الإليزابيثية تمثل المدرسة الرومانسية فى القرن التاسع عشر، وهى مسرحيات تعبيرية ، وانطباعية وهى تتسم بوجود مواقع عديدة وشخصيات عديدة فيها، وزمن عريض تقع فيه احداثها. وكلها ما عدا المسرحيات التعبيرية والانطباعية فيها حبكات روائية فرعية.

وبناء المسرحية ينبغى أن ينعكس فى اختيار المخرج للحركة الموسيقية Tempo والدقة الإيقاعية لكل مشهد، وفى نبض العرض المسرحى بأسره. وتواترات الشخصية وشدتها العاطفية وسرعة حركتها، ونوع وقدر الحركة وتفضيل التمثيل الإيمائى (البنتوميم) وكذلك الصفات الايقاعية للحوار تنبع من البناء . واذا وضع المخرج الرسم البيانى للبناء فى

ذهنه فإنه سوف يعرف كيف يربط إيقاع كل مشهد بإيقاعات المشاهد الأخرى فى الوقت الذى يتذكر فيه الشكل الايقاعى الضرورى للعرض المسرحى بأسره. وبناء المسرحية عامل حيوى فى عملية التفسير وينبغى ان ينعكس فى اخراج الممسرحية . فإذا ما فرض المخرج مع مسرحية مفككة البناء مثل مسرحية «عضو الزفاف» ايقاعا شديدا ومتوترا، مناسبا لمسرحية ذات بناء متين محكم، فإن طبيعة واسلوب المسرحية سوف يتغيران ـ ويقضى على المسرحية. ومن جهة اخرى فان مسرحيات عديدة بناؤها مفكك، وبخاصة من العصر الرومانسى تتطلب تشديدا عاما فى الخطوة من أجل جمهور عصرى مهيأ لمشهد ينطوى على ذروة حادة ونهايات للفصل . ومع ذلك فان المخرج ينبغى أن يكون دائما مدركا للصفات البنائية للمسرحية الى المدى تعبر فيه عن نوايا كاتب المسرحية . والشكل الإيقاعى للأداء المسرحى يجب ألا يحيد عن بناء المسرحية.

د ـ الفعل فى العمق:

المخرج سوف يلاحظ أن نموذج المسرحيات ذات البناء المتماسك أو المفكك قد صنعها حدث اجمالى يؤكد تقدم تدريجى فى الأحداث والمواقف فى الحبكة الروائية . وعلى الرغم من أن التأكيد يمكن ان يكون من الحركات فى الحبكة الروائية ، فإن تطور العناصر الأخرى وحركتها يجب ان تتضمنها هذه الحبكة الروائية. والحدث البنائى هو حدث فى العمق. Action in Depth .

والحدث فى المسرحية يقع فى مستويات عديدة ويتخلل البناء بأسره. وبينما تتحرك الحبكة الروائية، فإن الشخصيات تتحرك وكذلك الموضوع (ثيم) Theme وكلها تدفع إلى الأمام بالحوار. وهذه العناصر تعبر عن نفسها فى إحداث أفعال تصب فى روافد تغذى المجرى الاساسى. وقد أشرنا من قبل إلى ان الحبكة هى عملية تبادل التأثر والتأثير للشخصية، والحبكة الروائية والشخصية يتوقف كل منهما على الآخر ولايمكن الفصل بينهما (يمكن تعسفيا الفصل بينهما لأغراض خاصة بالبحث ـ المناقشة). والشخصية لها إرادة أو رغبة تدفعها إلى العمل . وعندما يقابل فعلها بمعارضة يصبح ضالعا فى مصدر المعارضة. وهذا التورط يخلق موقفا وفعلا آخر يؤدى الى مواقف أخرى. وسلسلة المواقف تسفر عن الحبكة الروائية فى المسرحية وبهذا فإن الحبكة الروائية تنتج عن الفعل ورد الفعل أو تبادل التأثر والتأثير بين الشخصية والموقف . ومن الواضح أن الفعل والحركة يعملان فى

مستويين على التعاقب فى الشخصية والحبكة الروائية. وهذا الفعل خارجى وداخلى. فبينما تعمل الشخصية نحو الخارج فإن الفعل الداخلى الذى قد يكون أهم شأنا يحدث داخلها. وهذا هام بالنسبة للمخرج والممثل وميلهما الاينسيا هذا الأمر فمثلا «كريس» Chris فى مسرحية «كلهم أبنائى» يريد ان يتزوج من «آن» Anne ونتيجة لهذا الدافع يعمل كريس Chris فيأتى بآن Anne الى البيت يطلب منها أن تتزوجه وتعرض مع أمه نية أن يتزوجا. وهذه الافعال تلاقى معارضة من أمه والتورط يخلق موقفا . وخلق هذا الموقف يسفر عن سلسلة من الأزمات والصراعات تقدم الفعل الخارجى. والحياة الداخلية لكريس Chris تتأثر خطوة خطوة، ويتحرك تدريجيا إلى ادراك يغير حياته بأسرها. وشخصيات مسز كيللر Keller و«آن» Anne و «جو» Joe و «جورج» مع الفعل الخارجى فى المسرحية والفعل الداخلى وهو يحدث داخل «كريس» Chris يتعرض للتغيير الداخلى والحركة. والموضوع Theme فى المسرحية اتفاقا مع التقدم التدريجى للفعل الخارجى، والفعل الداخلى يتطور من الخيط الأول الذى كشف عنه النقاب فى الفصل الأول بالحديث بين كريس Chris و«آن» Anne إلى تلفيق كامل للمعنى الذى يبرز من المسرحية بصفة إجمالية وهذه السلسلة من الأفعال وردود الأفعال التى تصاغ تلقائيا فى آن واحد عمقًا وشدة للاستجابة العاطفية فى الجمهور غير ممكنين من الفعل الواحد للعناصر الفردية فى الحبكة الروائية أو الشخصية أو الموضوع Theme. وبهذا فإن الأفعال الرافديه تنساب معًا فى تيار شديد يولد عملية الإجبار فى المسرحية.

القسر أو الإلزام Compulsion

إذا كان المخرج وهو يقرأ المسرحية ويتخيلها بصرياً كواحد من المتفرجين، ولا يشعر بأنه مجبر على الالتفات للمسرحية، ولا يشعر بأنه مشدود بطريقة يكون بها مضطراً إلى أن يواصل القراءة من مشهد إلى مشهد ومن فصل إلى فصل، فإن المسرحية يمكن الحكم عليها بأنها ناقصة فى ديناميات الدراما. إنها تفتقر إلى القسر أو الإلزام Compulsion والقسر يستمد من تبادل التأثر والتأثير بين الشخصيات، ولأزماتهم التى تنشأ بينهم والصراعات التى تدور بينهم، توقعًا مشوبًا بالتوتر Suspense لم سوف يحدث بعد ذلك بها هو التوقع المتوتر لكيفية وسبب ما سوف يحدث. وبناء المسرحية يحددها ويشكلها فى

منحنى الشدة المسئول عن الأثر العاطفى على الجمهور. والإيقاع الإخراجى للأداء المسرحى هو الوسيلة التقنية لنقلها.

وفى مسرحية «كلهم أبنائى» يثير المؤلف الفضول بعد بضع سطور فقط فى مستهل المسرحية بأن يقول «فرانك»، جار«جو»Joe هيه ماذا حدث لشجرتك؟

فيرد «جو» Joe بأن العاصفة التى هبت ليلة أمس قد اقتلعتها من جذورها. وهذا يودى إلى أن يسأل فرانك عما إذا كانت Kate عرفت بهذا الأمر أوما تزال نائمة. ويفكر «جو» وينتظر أن تجىء ليراها وهذا يجعل الجمهور يتطلع إلى لحظة دخولها ويشتد فضوله وعندما يقول «فرانك» لقد ولد «لارى» فى نوفمبر، وقد بلغ من العمر السابعة والعشرين فى هذا الخريف. وشجرته تسقط ، يزداد حب الاستطلاع لدى الجمهور، والتلميحات تعلل بالأمل القريب، والجمهور يكاد لايستطيع الانتظار إلى أن يكتشف الحقائق. وسرعان ما يكتشف بان الأخبار تواترت بفقد «لارى» Larry يوم ٩ فبراير ولكن «كيت» تعتقد بأنه لايزال حيا يرزق، وان «فرانك» يستطلع برجه ليرى ما إذا كان يوم ٩ فبراير هو اليوم السعيد له، فإذا كان الأمر كذلك، فإنّ من المحتمل ان تكون كيت Kate على حق ، ثم يظهر «چيم»: Jim وهو جار آخر وعندما يسأله «چو» Joe عما إذا كان «فرانك» على حق، يقول«چيم» إنه مختل العقل. وهذا يحفز «فرانك» إلى أن يقول: إن «چيم» لا يؤمن بأى شئ. فيكون رد «چيم» Jim إن «فرانك» لايؤمن باى شئ . وهذه الفجيعة الصغرى لاتدعم موقف الشخصيتين فحسب بل إنها تأتى بها فى صراع يضيف مزيداً إلى التوتر. فالجمهور يريد ان يعرف المزيد عن هاتين الشخصيتين. ليختبر التقييم الذى يتم بكل واحد منهما للآخر. وبينما يمضى المشهد يتكشف المزيد عن «چيم» Jim ، و«فرانك» Frank ثم يسأل «چيم» Jim أين آن Anne ويرد «چو» Joe إنها نائمة فى الطابق الأعلى ويستمر فى أن يقول إنها تركت هنا ولدا هزيلا منذ عامين وأنها عادت «امرأة سوية» ويختم «چو» Joe كلامه بأن يقول : وكانت تلك أسرة سعيدة جدا اعتادت أن تعيش فى بيتك يا«چيم» Jim. وثمة خط ثالث من التوقع المشوب بالتوتر يبدأ: من هى «آن»؟ ولماذا هى هنا؟ وماذا بشأن أسرتها؟ أليست هى سعيدة الآن؟ إن ميللر يقوم الآن بتشتيت انتباه الجمهور لبضع لحظات، وذلك بإحضار زوجة «چيم» Jim ثم زوجة «فرانك» Frank وبهذا يؤخر الإجابات على هذه الأسئلة، ويمد الخطوط المرنة للترقب المشوب بالتوتر. وتسأل

زوجة «چيم» Jim عن الشجرة ثم تسأل عن «آن» Anne ماذا على «آن» أن تفعل بالشجرة؟ وتجد أنها غير متزوجة فتسأل زوجة «فرانك» Frank إذا ما كانت سوف تتزوج، وإذا ماكان هناك أى أحد . ونعلم بعد ذلك انها كانت فى حداد على وفاة ولد مات منذ سنتين. فهل هو «لارى» Larry؟ إن چو Joe يقول إنه كان له ابنان ، والآن له ابن واحد. وتغير الحرب الامور ثم يدخل «كريس» ابن «چو» Joe ويدور حديث تافه بين «فرانك» Frank وبين زوجته وهما يخرجان . ويترك «چو» Joe و «كريس» Chris وحدهما، يتحدثان عن قراءة الصحيفة. وهذه الفقرة من الحوار ترى فى الترقب والتوتر، ولكن لتزيده حدة عندما يسأل «چو» Joe عما إذا كانت «كيت» Kate و «آن» Anne فى الطابق الأعلى. والمؤلف يشد انتباه الجمهور ليرتكز على خط الحبكة الروائية فى المسرحية ، ولايشتته لفترة طويلة. ويجبر الجمهور على الاستماع وأن يكونوا ضالعين فيها. ويقول «كريس» Chris ان امه «كيت» Kate و«آن» Anne فى الطابق الأعلى. و«چو» يسأل «كريس» عما إذا كان قد رأى الشجرة ويسأل عما سوف تقول «كيت» Kate ودخول «برت» Bert ابن «چيم» Jim الصغير يمنع مواصلة هذا الموضوع، ويثير حب الاستطلاع لدى الجمهور.

وحديث «چو» Joe مع «برت» عن لعبتها التى يمثلان فيها رجل الشرطة والسجن، يبدو أنها من أجل التسرية الفكاهية، ولكن فيما بعد فسوف يتعين أن يكون لها قيمة رمزية، وسوف يرى أنها قد دلت على الأحداث المقبلة، وأنها كشفت النقاب عن شخصية «چو» Joe فى الماضى وفى الحاضر. وفى هذا المشهد الصغير مع «برت» Bert يخفى المسدس. وهو المسدس الذى يستخدمه «چو» Joe لقتل نفسه فى الفصل الأخير. وهذا الدليل الرمزى يضيف المزيد الى القسر فى المسرحية. وإذا كان هذا المشهد خفيفا ومسليا فإنه يشدد الأثر العاطفى للمشاهد التى تلى ذلك. ونتائج التشديد تصبح فى تباين مع الحالة العقلية والنفسية Mood، ونظرا لما يتسم به المشهد من خفة ظاهرة مع «برت» Bert فإنه يتكشف فيما بعد أنه ينذر بوقوع احداث هامة. وقيمته الساخرة تقوى التوتر.

وفى تلخيص للجزء الأول حتى هذه المرحلة ، نرى كيف يقوم المؤلف بالمضى قدما إلى مستويات عديدة، ويختار وينظم المواد التى لديه ليشد انتباه الجمهور ، ويثير حب الاستطلاع لديه، ويخلق ترقبا متوترا. وبعمله هذا خلق بعض التوقعات التى يجب أن تؤدى

الى الإرضاء فى النهاية. وهى مظاهر للقسر. فمثلا الجزء الأول بالذات يطرح السؤال عما إذا كان لارى Larry قد فارق الحياة أم أنه لايزال على قيد الحياة. وهذا الخط من الترقب المتوتر يستمر حتى قرب نهاية المسرحية. والجمهور طوال ذلك يتوقع رداً . وأخيرا تقر عين الجمهور ويرضى عندما يقرأ «كريس» الخطاب الذى تلقته «آن» Anne من «لارى». وبالاضافة إلى توقع الرد على الخلافات بينهم . وهذا التوقع يجب إرضاؤه، وبخاصة إذا كانت القوى رئيسية ومسئولة عن الخط الرئيسى للفعل فى المسرحية و «چو» و«كريس» رئيسيان بالنسبة للموضوع Theme في المسرحية، ويجب أن يكون هناك افصاح عن الحقائق بين الاثنين، وهذا يأتى فى نهاية الجزء الاول. وهذا هو المشهد الإلزامى فى المسرحية. وهناك مشهد إلزامى أقل شأنا بين «كريس»Chris وبين «كيت» Kate وبين «آن» Anne و «كريس» Chris وبين «چو» Joe وبين «چورچ» وتوقع الجمهور يؤدى إلى هذه المشاهد، وإرضاؤه بمثابة جزاء مرض من القسر فى المسرحية . والحل فى كل صراع، في خيوط العنكبوت للصراعات التى تؤدى إلى الذروة هو ايضا حاصل التوقع وهذا بتلك الصفة يكون مرضيا . والإرضاء الذى يترتب على الحل فى المسرحية لا يمكن أن يكون كاملا ، على أية حال ما لم يكون فى رأى الجمهور منطقيا ومحتوما. وليس من شك فى أن الحلول للصراعات المساعدة في هذه المسرحية منطقية ومحتومة. والحل فى المسرحية كلها بقدر ما يمت بصلة لانتحار «چو» له سمة منطقية ودرجة مما من الحتمية. ولايمكن انكار أن حياته كانت فاشلة، وانه ليس لديه شئ يعيش من اجله كما يرى . ومع ذلك فإنه قد يخطر للبعض أن يتساءل عما إذا كان ذهابه إلى السجن تكفيرا عن الجريمة التى ارتكبها يمكن ان يكون فعلا أشد من قتله لنفسه. وهذا قد يعطيه منزلة روحية تضيف شيئا الى الطابع التراچيدى للمسرحية. وانتحاره بطبيعة الحال يتفق مع ضعف الشخصية التى أظهرها فى ارتكاب جريمة شحن الأجزاء المعيبة للطائرة، وبالكذب بشأنها. وسماحه بإدانة شريكه ظلما وسجنه . وقد كانت حياته كذبة . وكان ميللر خاليا من التناقض ومنطقيا مع شخصياته التى ليس لها قالب تراچيدى بل قالب درامى (إذا وضعنا رأيه عن مسرحية «وفاة بائع متجول» وتراچيديا الإنسان العادى ، فإنه لا يوافق على أن شخصياته ليست تراچيدية)[٤٨] .

وفى الحديث عن الطابع الخالى من التناقض المنطقى والحتمى فإن عملية الدافع يجب أن يكون متلازما لكل دراما.

الدافع Motivation

إن عمارة أية مسرحية معينة يجب ان تقوم على الدوافع Motivations التى وقع عليها اختيار كاتب المسرحية، بالنسبة للشخصيات والأحداث الفردية، والموضوع Theme. وهما بمثابة الضبط والرقابة اللتين ينبغى التوسل بهما فى اختيار عناصر الدراما واستخدامها. وإيمان الجمهور واقتناعه يتحققان بالدوافع. والجمهور لاشعوريا يقيس كل لحظة بطرح الأسئلة: «ترى هل سيفعل ذلك؟ وهل سيشعر بتلك الطريقة؟ ويرد على ذلك بقوله: «أعتقد أو لا أعتقد»

والجمهور نظرا لرغبته فى ترقب مشوب بالترتر للارتياب سوف يقبل الدوافع لأسباب مسرحية أو تقليدية ، لأسباب سيكولوچية ، اذا ما تطلب نوع وأسلوب المسرحية ـ إطار الإشارة ـ هذه الدوافع، ومع ذلك فإن مؤلف المسرحية يجب أن يعد الجمهور لقبول الدوافع. وتمثل المواقف والأفعال وردود الأفعال سلفًا تقنية من التقنيات التى تستخدم . والتلميح والإيعاز وسؤال مزعج يطرح دون ان يحظى برد عليه فى الوقت الحالى كافية. فمثلا نجد أن الجمهور راغب تماما فى ان يقبل ويصدق قيام «چيم»Jim بكشف النقاب عن إزالة الغشاوة عن عينيه وتركه زوجته تسعى إلى بلوغ الحرية الروحية، لأن «چيم» Jim قد استقر الرأى عنه بأنه متشكك، وإيمان «فرانك» بالطوالع رالبروج مقبول أيضا لان له دافعا يتمثل فى كل حواره وأفعاله السابقة. وعندما يرد «كريس» على هذا بعنف فى نهاية القسم الاول من الجزء الثانى يكون كلامه مصدقًا ومقنعًا لانه قد ظهرت لنا نزعته المثالية فى المشهد مع «آن» Anne فى وقت سابق . والسطور الختامية للحوار بين «چو» وبين «كيت» فى نهاية القسم الأول من الجزء الأول يشكل سلفا الكشف عن الإثم الذى ارتكبه فى القسم الثانى فى الجزء الأول وتكون بمثابة دافع له.

وهناك دافع غير صحيح وغير مقنع لا يجد له الجمهور مصداقية. والدافع المؤكد هو قانون السبب والنتيجة الذى يرتبط أيضا بالاتفاق مع الأحداث السابقة والمنطق والحتمية.

التقدم السببى Casual Progresion

إن الفعل و رد الفعل وتبادل التأثر والتأثير كما تشير هذه الدراسة تقدم وفقا لسببية وفى مسرحية «كلهم أبنائى» نجد أن استخلاص «فرانك» لطابع «لارى» لإثبات أن يوم ٩ فبراير كان هو يومه السعيد، يؤدى إلى أن يعتقد هو و «كيت» Kate أن «لارى» Lary على قيد الحياة. وهذا الاعتقاد يدفع «كيت» الى أن تقول: إن «آن» Anneيجب الاتزوج من «كريس» ولا يُقنع «كيت» بوفاته إلا الكشف عن خطاب «لارى» بشأن اعتزامه الانتحار. ومجئ «چورچ» إلى بيت آل كيللر Keller ويكون سببا فى ان تعلم الاسرة الحقيقية عن «چو» Joe والتقدم السببى للحبكة الروائية يجب أن ينعكس على الإخراج والتمثيل فى المسرحية.

ونية شخصية تؤدى إلى صراع مع شخصية أخرى أو مع قوة تعتمل داخل الشخصية أو بدون هذه الشخصية . وعلْم المخرج والممثل بسلسلة السببية يساعدهما على الإتيان بتصميم للمسرحية والشخصيات.

والحبكة الروائية هى تصميم يخلقه التقدم السببى وهو سلسلة تقوم بربط الأحداث التى تقع فى حركة امامية تدفعها السببية Casuality وفى احدى القصص نعلم أن الملك يموت ثم تموت الملكة . أما فى الحبكة الروائية فقد مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه . وهنا سببية . وهذه هى إحدى مظاهر الرواية كما تشير بعض المراجع. والحبكة الروائية تبدو أكثر درامية والمسرحية تكون أكثر فعالية إذا كانت تنطوى على حبكة روائية جيدة التى هى نتيجة الاختيار والترتيب والتنظيم ، لا القصة التى لم يتم اختيارها ولاتنظيمها. والحبكة الروائية تسبب فى تقدم سببى، والقصة لا تفعل هذا . وفضلا عن ذلك فإن التقدم السببى(٤٩) يؤكد التوجيه والضغط والتشديد، والانفعال الناتج والفكر الذى يرغب فيه المؤلف . وهذه هى النتيجة النهائية لكل دراما فعالة مؤثرة . واذا كان للدراما ألا تكون فعالة مؤثرة ، وإنما تكون عملا فنيا فإنها يجب أن تحقق عاقبة التقدم السببى.

الوحدة

هناك رغبة فطرية فى الوحدة unity فلا عجب أن يسعى إليها جمهور المسرح الواعى فى المسرحية، أو أى عمل فنى آخر، ويكون غير راضٍ عندما تكون ناقصة، سواء كان عالما

بوجودها أو غير عالم. والوحدة والتوازن والشكل مرتبطة بالجمال. والوحدة جزء من البهجة الجمالية. والجمهور ينشدها باعتبارها أمرا فطريا ملازما للتجربة الفنية الموجودة فى المسرح. والدافع والتوافق والسبب والأثر والحتمية تسفر عن بهجة ورضا.

وكما أشار النقاد، أصر أرسطو على وحدة الفعل فقط لاوحدة الزمن والمكان. وقوله: إن التراچيديات لاتستهلك من الوقت أكثر من دورة واحدة للشمس، ليس مساويا للقول إنه لايمكن استهلاك مزيد من الوقت. فهو قرر فقط ما جرى به العمل لا القاعدة.. وقد فسر النقاد فى عصر النهضة أقواله بإنها قاعدة، ومن ثم استنتجوا أن وحدة المكان ضرورية للمظهر الحقيقى والاعتقاد. وهكذا فإنهم بدلا من أرسطو مسئولون عما يسمى بوحدات ارسطو. وعلى الرغم من أن النقاد فى عهود كثيرة بعد ذلك انتهجوا نهج عصر النهضة، فإن النقاد المحدثين، وكتاب المسرحيات المحدثين لم يشعروا أنهم ملزمون بالاهتمام بأى وحدة من الوحدات سوى وحدة الفعل Action وهذه فى الحقيقة هى أهم وحدة فى عمارة الدراما وهى جوهرية أكثر بالنسبة للوحدتين الأخريين.

ووحدة الفعل نتيجة طبيعية ومنطقية للضغط والتركيز المطلوبين فى الفن المسرحى. ومتطلبات الزمن فى المسرح تقتضى التحكم والتركيز المطلوبيين فى الفن المسرحى.. ومتطلبات الزمن فى المسرح تقتضى التحكم والتركيز فى الفعل. وما سماه شكسبير حركة المرور لمدة ساعتين على خشبة المسرح لاتسمح بوجود حبكات روائية عديدة او حركات تحول. والحق ان شكسبير الذى استمر يعمل وفقا للتقاليد المتعارف عليها فى الدراما إبان القرون الوسطى لا التقاليد المتوارثه عن الإغريق، استخدم حبكات روائية فرعية عديدة، ولكنه فى النهاية سحبها معا فى خط واحد من الفعل. أمثله (مسرحية هنرى الرابع ـ الجزء الأول. ومسرحية «الملك ليـر»، والليلة الثانية عشرة) ولعل طول مسرحياته فى المسرح الحديث يسبب مشكله بالنسبة للجماهير وإن كان روعة الاخراجيات العظيمة لاتكون عوضا عن هذا الطول.

وعلى الرغم من أن الروائيين فى عهد «فيكتور هوجو» الفرنسى، ثاروا ضد كلاسيكيات «كورنى» Corneille «وراسين» Racine وتمسكهما بالوحدات، وأباحو لأنفسهم حرية لايكبح جماحها شئ فى الفعل المتنوع، فان النتيجة لم تكن من الوجهة الدرامية اكثر واقعية ولا أكثر فعالية. وفى الحقيقة وجد الواقعيون مثل «ابسن» Ibsien

ومعظم كتاب المسرحيات المحدثين أن وحدة الفعل بمثابة رصيد هام وضرورة ملحة. فقد أسفرت عن تشديد Intensity أكبر وقسرٍ أعظم وقد قامت بزيادة حدة البؤرة Focus ورفعت قوة الإستجابة العاطفية لدى الجمهور. لاحظ الفعل المركز فى مسرحية بيت الدمية ومسرحية الاشباح Ghosts مسرحية «كلهم أبنائى» All my sons ، ومسرحية عربة اسمها الرغبة A strcetcar Hamed Desire ، «ووفاة بائع متجول» Death of a salesman وأمثله أخرى عديدة من المسرح الواقعى. وجزء كبير من الفعالية المؤثرة العاطفية لهذه المسرحيات تعتمد على وحدة الفعل.

ومن الأمور الشيقة ايضا، أن هذه المسرحيات ماعدا «وفاة بائع متحول» تتمسك الى حد كبير جدا بوحدتى المكان والزمان وهذه المسرحية تتشبث بالوحدة الناجمة من ديكور Setting متعدد المناظر Multiple scene setting لايحتاج الى أية تغييرات اخرى فى المناظر، التى تسعى إلى تركيز فى الأثر. واقتصاديات المسرح الحديث المحترف تتطلب ديكورا واحداً، ومن ثم تؤثر فى وحدة بناء المسرحية. وعلى الرغم من أن مؤلف المسرحية اليوم يكتب فى الغالب بطريقة فعالة مؤثرة وذلك بتحاشى قانون وحدة المكان، فإنه فى الغالب الأعم لايخالفه (إن نوع العرض الموسيقى والاستعراضى يمكن أن يسلم نفسه لديكورات عديدة متنوعة لأن هذا يهدف إلى احداث أثر مسرحى مخفف وغير مركز. وكلما كانت هناك ديكورا ت اكثر كلما أصبحت أكثر روعة. ويكون إحدى خصائصها).

ووحدة الزمن ربما تكون اقل الوحدات الضرورية، ومهما يكن من أمر فان تفكك Loosness الزمن وتنوعه يمكن آن يكون بمثابة مشكلات محددة للكاتب المسرحى. وهى عادة تظهر نفسها فى تفكك ناتج عن ذلك وتخفف من حدة التوتر والتأثير العاطفى. بل ان شكسبير فى عدد من مسرحياته التاريخية، سقط ضحية استخدام زمن مفكك، ومن حسن حظه ان قوة شعره عوضت أحيانا الإفتقار إلى هذه الوحدة. ومن جهة أخرى فإن مسرحية حديثة مثل «كلهم ابنائى» اقوى بدرجة كبيرة بسبب ضغط للزمن إلى «دورة واحدة للشمس» وفيما عدا الزمن الذى لاينسى فان نفس الامر يصدق على مسرحيه «وفاة بائع متجول» وهى مسرحية أخرى لها أثر عاطفى عظيم.

والوحدة الناجمة من الصفه الرئيسية Centrality للشخصية هى مظهر آخر من مظاهر البناء. وبطل المسرحيات بسبب سيطرته على الافعال والأماكن وامتداد الزمن. والجمهور

يشعر بالوحدة بسبب الجاذبية النفاذة الطاغية للشخصية الرئيسية التى تكون ضالعة بدرجة كبيرة فى الانفعالات التى تثيرها. والمسرحية التى فيها يركب الكاتب المسرحى انتباه الجمهور على مجموعة من الشخصيات بدلا من تركيزه على شخصية واحدة، يمكن من خلال ثراء الشخصية ايضا أن تعطى الانطباع بعمل للوحدة. ووحدة الزمن والمكان فى هذه الحالات تساهم فى الإحساس بوجود وحدة كلية شاملة. ومسرحية بستان الكرز» Cherry Orchard «وطائر البحر» The Sea Gull والشقيقات الثلاث The three Sisters و«الاعماق الدنيا» Lower Depth امثلة لهذا الأمر(٥٠).

وبقدر ما تكون الشخصيات وشائجها قوية الصلة بمعنى المسرحية، فإنها تبرز موضوعا theme يؤثر فى الوحدة. وهذا يصدق على مسرحيات كثيرة غربية وشرقية فى عالمنا المعاصر. وحياة الأشخاص فى مسرحيات جوركى وتشيكوف ليست منفصلة عن المعنى الذى يساعد على تحقيق الوحدة فى المسرحيات. ولايقل أهمية من معانيها المواقف المرتبطة بها والتى يتخذها المؤلفون وفلسفاتهم فى الحياة والتى تتخلل مسرحياتهم والتصورات الخاصة بالحياة والتى يراها تشيكوف وجوركى تميل الى أن تضفى تماسكا على أعمالهم التى تبدو جامدة لاوجهة لها. وهى بمثابة لب المعانى فى مسرحياتهم .

ولعل النقص الملحوظ الذى يستشعر بسرعة، فى الوحدة يقع للجمهور عندما يبدو الاثر العاطفى الإجمالى متسما بالفوضى ويثير البلبلة. وقد أشرنا الى أن الجمهور يريد أن يعرف ماذا ينبغى ان تكون استجابته العاطفيه لمسرحية ما. واذا كان مؤلف المسرحية ناجحا فى توطيد دعائم الوحدة فى الحالة العقلية والنفسية Mood فان الجمهور يعرف ما اذا كان لزاما أن يضحك او يبكى أو يستجيب برد فعل بطريقة أخرى. والمزيج من الحالات النفسية يمكن أن يثير البلبلة للجمهور. وليس من شك فى ان بعض أفراد الجمهور الذين يشاهدون مسرحية «جونو والطاووس» «لشون اوكازى» Sean Ocasey يزعجهم فرجه للمناظر الكوميدية بالمناظر الجادة فى المسرحية وهو يقرر وجهة نظر كوميديه ثم يتحول إلى وجهة نظر جادة. وبالحساب الفعلى للمشاهد والوقت الذى تستغرقه، فان المشاهد الكوميدية تشغل خشبة المسرح مساحة أكبر ووقتا أطول من المشاهد الجادة. وهنا نقص فى الوحدة النغمية Tonal ومع ذلك فان المسرحية تحقق الوحدة من خلال شخصياتها وموضوعها Theme وهى مرتبطة معا بوجهة النظر الشخصية لاوكازى OCasey عن الحياة الايرلندية. وهناك

وحدة فى الفعل أيضا. وخط الحبكة الروائية الفرعية Sub-plot «لجونى بويل» ليست الإخيط صغيرا، ولكنها تساهم فيها يقصده المؤلف «أوكازى» ويريد من المسرحية أن تقول. والتجاور اللصيق للمناظر الجادة، والمناظر الكوميدية يقوى المناظر الجادة. وقد أشار الى هذا دى كوينسى De Quincy فى مجلة لندن فى اكتوبر ١٨٢٣ فى حديثه عن مشهد الحارس فى مسرحية «مكبث»(٥١) والكوميديا الهابطة للخطبة التى ألقاها الحارس بالتباين مع الاكتشاف الفظيع لمقتل دنكان Duncan يجعل هذا الحدث مفزعا اكثر. فهو يخلق استجابة عاطفية مناسبة «إن افظع جريمة قتل قد دنست الحرم المقدس لمعبد الرب، وهنا عمل من أعمال التدنيس وعمل اكثر من جريمة وخطيئة قد أرتكبت».

وشكسبير يستخدم هذه التقنية للتباين عندما يضع مشهد الحفارين للقبور بما يتسمون به من ميل للحزن مباشرة قبل مشهد دفن أوفيليا Ophelia والذى فيه يتقاتل هاملت ولايرتس Laertes حول وفوق الجثة الميتة. والتباين الشديد فى الحالة النفسية mood يفيد فى تقوية النغة tone الجادة فى المشهد التالى، ووضع خط تحت القيم الفكرية كذلك. وتصور ألوهية الملاك يضفى عليه معنى بليغا ومؤثرا فى المشاهد من مسرحية مكبث ووضع الوفاة وقصر حياة الإنسان، وهذا يكون أمراً له معنى بصورة حادة ومفزعة تصدم النفوس فى مسرحية هاملت وبالمثل نجد ان «أوكازى» يضع تحت الفقر والجهل والضياع وانسانية الإنسان للإنسان بتقديم مشهد كوميدى للكابتن بويل Captain Boyle الكسول الثرثار الكذاب ضيق الأفق، وشخصية «جوكسر» Joxer فى تباين مع ورطة جونى ومارى Mary ومسز بويل وايضا يقول المؤلف أوكازى أن بويل وجوكسر شخصيتان مضحكتان تمثلان الإيرلنديين، يضحك منهما كل ايرلندى وكل أحد، ولكنه يقول أيضا أنه ينبغى الا يضحك منهما أحد. فالأيرلنديون والعالم ينبغى ان يشيروا ببنان الخزى والاحتقار إلى فسادهما وعبثهما الذى لا جدوى من ورائه ويجب ادانتها والتنديد بهما وعدم معالمتهما كشخصيتين تافهيتين. وايرلنده فقيرة وأمية، وينبغى عمل شئ بشأنها. وعلى العكس ينبغى للعالم أن يأسى لشخصيات جديره بالاعتبار.

وهذه التقنية الخاصة بالامزجة المتباينة تستخدم على نطاق واسع فى الميلودراما وهى جزء من نموذج الترتب المشوب بالتوتر. والمشهد الذى ينطوى على مشاهد تتضمن توقعا كبيرا واثارة عظيمة وترقبا مشوبا بالتوتر، يقطعه خط ضحك ومشهد أو شغل مسرحى. وهذا

يعرف بتفريج الكرب من الغوث م التوتر، وهذا التفريغ يرفع درجة التوتر الذى يعقب ذلك. وقد أصبح أداة كلاسيكية للمؤلفين والمخرجين للميلودرامات التى تمثل أحداثا من الكتاب المقدس أصلا(٥٢).

إن ما جرى عليه العمل أخيرا من فرج الحالات النفسية Moods لخلق أنواع غير تقليدية من المسرحيات يعرض مشكلة هامة فى الوحدة. فكم من مسرحيات تسخر من جريمة القتل وميلودرامات تنطوى على هزل. فما يضحك يمتزج بما يثير الترقب المشوب بالتوتر والمزاج الكوميدى، يسود على أية حال، حتى فى اثناء المشاهد التى تثير الترقب المشوب بالتوتر لأن الجمهور يضحك من نفسه لأنه يصبح متوترا عندما يعرف أن الفعل على خشبة المسرح سوف ينتهى بحل سعيد وأنه سوف يزول فى أمان من الحدث. وهو يستمتع بأن يتكرر وهكذا فإن هناك وحدة فى الاحساس. ومهما يكن من امر فإن مسرحية الخرتيت ليونسكو Ionesco مثال للتناقض فى المشاعر والفكاهة فيها تضع تحت خط أو توازنها الجدية الساحرة لموضوعها وهى فى الحقيقة كوميديا مفزعة. وهناك عدد من مسرحيات الطليعة الفرنسية الأخرى ، اهتمامها الرئيسى هو لا معقولية الحياة، وعرض للمخرج مشكلة تصدع المزاج. ومسرحية قصة حديقة الحيوان The Zoo story «لادوارد» البى Edward Albee مسرحية تمثل نفس الموضوع العام. ولكن الفكاهة تتحول إلى جدية مزعجة النفوس فى النهاية، وتشعب الأمزجة يقدم فعلا بتعميق الأثر العاطفى الأجمالى فى المسرحية.

وقدركبير من المقالات النقدية انصبت على مسألة الوحدة The unity فى مسرحية شكسبير هنرى الرابع الجزء الأول فهذا الشيطان العجوز فولستاف Falstaff كان المصدر الرئيسى للمتاعب. فأولا وقبل كل شئ - فى رأى البعض فإن للكوميديا فولستاف قد اصطدمت بالنغم الجاد للشجار العنيف المتهور مع الملك هنرى. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن القول أن التباين الكوميدى يمكن أن يفيد فى رفع درجة الجدية. والكوميديا ايضا نجدة من الضجر السياسى وتقدم تنوعاً تدعو الحاجة اليه كثيراً ففى الحقيقة ان تناقضات المزاج تنشد التشويق. وقد بذلت محاولات عديدة لفصل الحبكات الروائية الجادة فى المسرحيتين ولكن النتائج لم تكن مرضية. ومسرحيات الفولستاف Falstaf فشلت بسبب ما فيها من قدر كبير من اللحم السمين، وفشلت مسرحيات الأمير هال - هوتسبير Prince

Hotspur لأنها نحيلة هزيلة جدا. وكثير من النقاد وصفوا المسرحية بأنها تتكون من الشخصيات الرئيسية فولستاف والأميرهال وهو تسبير ولكنها تنقصها الوحدة. ومع ذلك فهناك رأى يقول بأن كل شخصية من هذه الشخصيات تكون مظهرا من مظاهر نفس الشخصية. ومع كل هذا يمكن إثبات وجود الوحدة بالتاقض.

إن الوحدة على أية حال تعتبر مفتاح الإنتاج البنيوى للمسرحية وتكون ذات أهمية كبيرة بالنسبة للمخرج.

الملمس

إن ملمس المسرحية حسب تعريف المخرج ماكملان Mcmullan يوصف بأنه التصعيد العاطفى فيها، معبرا عنه رأسيا وأفقيا والامتداد فوق المسرحية أفقيا هو أسلوبها style والذى يحدق بها كلها والذى هو عامل يقوم بتوحيدها. وتحت هذه الطبقة العاطفية العليا الأفقية توجد الطبقة التى تخلقها الحالة العقلية النفسية ونوع المسرحية، تراجيديا ، كوميديا، ميلودراما، فارس Farce الخ ورأسيا يمكن أن توجد طبقات عاطفية عديدة والعدد يختلف مع كل مسرحية معينة. وهناك طبقة تخلقها الصفات العاطفية للشخصيات كالأفراد وتواتراتهم الداخلية والخارجية الفردية والتواترات الضالعين فيها والإيحاء الرمزى والمجازى فى المسرحية يمكن أن يقال أنه يشكل ع ذلك طبقة عاطفية أخرى ومسرحية هنرى الرابع لشكسبير القسم الأول. ألوان غزيرة بها ثلاثة ألوان دافئة والتصميم قوطى فى الروح. لا يفتقر إلى الأناقة وتوقد الذهن. وهناك قدر كبير من الشعور الملتهب الذى يحدق بالواجب والشرف.

ومهما يكن فطبيعة الدراما يمكن أن تمد المخرج بفهم أساسى لما يمكن توقعه فى المسرحية كعمل.

الفصل الثاني

فحص التقنيات واحتمالاتها الدرامية

بعد أن تعرفنا على اهتمام المخرج بالخصائص العامة للدراما، والوحيدة لها كشكل أدبى، وبعض المشكلات الخاصة للكتابة المسرحيه. وهذه المشكلات توجد لكاتب مسرحى بعض النظر عن طراز أو اسلوب المسرحية التى يقصد أن يكتبها، وتتوقف حلولها على استخدام مبادئ عامة معينة يتمسك بها كل من يكتبون المسرحيات. والمعرفة بهذه المبادئ ينبغى أن تساعد المخرج على تفهم أفضل لعملية بناء المسرحية وكتابتها، وهذا ينبغى أن يسهل عمله فى التفسير والإخراج. وحتى هذه النقطه لعله حاول أن يفهم إجمالى المسرحية وتلك المظاهر التى تتخللها. والآن هو على أهبة استعداد لفحص تقنية كاتب المسرحية إذ أنها تؤثر فى المناخ العاطفى للمسرحيه إجمالا وفى أجزاء المسرحية لاختبارها بالنسبة للاحتمالات الكامنة فيها وجدارتها بصفة عامة للعرض على خشبة المسرح.

إن تفسير المخرج بمعنى عام يتألف من إيجاد أى أو كل مظاهر المسرحية التى يمكن أن تعتبر دراميه على سبيل الاحتمال ومن ثم شائقة للجمهور. وكلما كانت صفة هذه المظاهر أعظم وأجمل كلما كانت التجربة المسرحية أكثر ثراء للجمهور. وكل مظهر له سماته الدرامية الخاصة أو جاذبيته الخاصة للجمهور. وهو فوق ذلك له قيمة من الوجهة الدرامية. ثم إن معالجة كاتب المسرحية والتفسير الذى يقوم به المخرج للمسرحية، وإخراجه لها يعطى قيمته النسبية. وعلى الرغم من أى شئ فى المسرحية يكون مبنها للجمهور عاطفيا وذهنيا يمكن أن تعتبر له قيمة درامية، فإن القيمة الدرامية تأتى من مظهر الحالة

النفسية Mood والطابع Characterوالحبكه Plot والحوار Dialouge والموضوع Theme في المسرحية. وكل هؤلاء ما عدا (الحالة النفسية Mood) عناصر أساسيه يستخدمها المؤلف في كتابة المسرحية، والمخرج يهتم بها في تفسيرها. ومهما يكن من أمر فإن بعض المسرحيات يمكن أن تكون لها قيم (غريبة) بمقتضى نوعها أو اسلوبها أو صفتها الجديدة أو تفردها أو غيرها من الصفات الفردية التي تروق للجمهور. وهذه القيم الغريبة سوف توضع في الاعتبار عن التحدث عن ثورة الاهتمام في المسرحيه التي تتحقق بغلبة قيمتها النسبية. (انظر نقاط بؤرة الاهتمام).

والمخرج يقوم بتحليل الحالة النفسية والطابع والحبكة الروائية وقيم الموضوع (Theme) من أجل القوة الدرامية لكل منها. ويجب عليه أيضا أن ينظم ويربط بتقنيات الإخراج قدر ونوع القوة الملازمة في القيمة لتتفق مع الإجمالي للمسرحية. والقيم بطبيعة الحال تختلف من مسرحية إلى مسرحية ومن تفسير إلى تفسير. وهذا التغيير يأتي من نوع وقدر ودرجة الدراما الصادرة من كل قيمة وقدر التأكيد الذي يتلقاه.

على أن ظل الإجراء النقدي المقبول لسنوات عديدة، يولي اهتماما أوليًا للشخصيات في المسرحية. وفي الحقيقة فإن تحليل الشخصية يشكل جسم النقد بأسره هو والتفسير. وكثير من نقاد المدرسة الرومانسية للنقد الشكسبيري اتبع هذه النظرة وكرسوا كل العمل لتحليل الشخصية. وفضلا عن ذلك فإن التحليل كان وجهة نظر سيكولوجية. تماما كما لو كانت الشخصيات أناسا حقيقيين. وقام نقاد محدثون أخيرا بتصحيح الأمور، وأكدوا أن مسرحيات شكسبير أعمال من قبيل الفن، وينبغي ألا تعتبر من قبيل ما يقع في الحياة. وهذا يصدق بطبيعة الحال على كل المسرحيات، ويجب تحليلها وانتقائها باعتبارها فنًا، يعالج احداثا تقع في الحياة. وليس من شك من أن الشخصيات ذات أهميه حيويه بالنسبة للجمهور. والمسرحيات عن السلوك الانساني، والناس كما رأينا من قبل في حديثنا عن الجمهور، يذهبون إلى المسرح ليشاركوا مشاركة يحلون فيها محل أناس آخرين في حياتهم ويهملون عنهم المزيد من أحوالهم، ومهما يكن من أمر فإن المخرج يجب أن يقوم بتحليل وتفسير الشخصيات في المسرحية بما يتفق مع تلك المسرحية المعينة بالذات. والمسرحية اجمالا تعتبر وتحصر وتحدد سلوك الشخصية. ومن ثم فإنها يجب أن تواجه ككيان قائم بذاته، وبهذا يتيسر فهمها قبل الاجزاء المختلفة ـ الشخصية والحوار والحبكة الروائية

والموضوع ويتم تحليلها. ولقد حدث كثيرا فى المسرح الأوربى وبريطانيا خاصة أن ارتكب الممثل نجم خطأ بالحكم على جدارة مسرحية تماما بالعرض على خشبة المسرح بشخصياتها أو بإمكاناتها كعربة شخصية. والممثل ـ المخرج Actor - Director كثيرا ما وقع فى الخطأ بتفسير مسرحية بحيث تتفق مع عدد من الشخصيات واستبعاد العناصر الأخرى. وقد يكون التفسير من خلال الشخصية صحيحا وفعالاً إذا كانت المسرحية دراسة للشخصية، والشخصية هى نقطة البؤرة.

وبقدر ما تكون استجابة الجمهور المتوقعه سلفا دليلا تفسيريا للمخرج، فإنه يجب عليه أولا أن يفكر وفق هذه الاستجابة. والجمهور بمشاهدة مسرحية يتلقى انطباعات من لحظة للحظة ومن مشهد إلى مشهد، واخير ينظمها فى انطباع إجمالى واحد عن المسرحية. وهذا الانطباع الإجمالى المنظم هو الانطباع الذى سوف يذكره ويشير إليه.

قيم الاحتمالات الدرامية

أولا: الحالة العقلية والنفسيه

إن المخرج يقرأ المسرحية، ويستجيب لها شعوريا وهو يتخيلها على خشبة المسرح.. ويصبح شعوريا على علم بحالتها العاطفية الناشئة من الأداء المتخيل. وهذا نوع من العرض ورفع درجة الإحساس. وحالته العاطفية نوعيا Specifically هى حالته العقلية والنفسيه. ويجب الإشارة فى الحال إلى تلك الحالة العقلية والنفسية وهى تعنى أكثر من التصور الشائع غير المقيد الذى يتضمن دلالة حالة عاطفيه للمزاج عندما يكون المرء متضايقا أو هوائيا متقلبا ومكتئبا أو جاداً بعيدا فى عالم آخر. والحالة العقليه والنفسيه هنا تعنى حالة من الهدوء العقلى أو القلق تنشأ من الحس، وهى بهذه المثابة تشمل الدرجة القصوى من العواطف والانفعالات المحتمله فى إنسان.

والصعوبة الكبرى فى الاستجابة للحالة العقليه والنفسيه فى مسرحية بينما يقرأها المرء لنفسه، تكمن فى العجز عن سماع الحوار كما ينطق لرؤية الحركة، والتفصيل البانتوميمى، وعمليات تجميع الشخصيات معا بأزيائها، وخلفية المشاهد التى تظهر فيها. والمخرج يجب أن يقرأ ليرى صور الكلمات وهى تصنع ويسمع الأصوات التى تصنعها. ويجب عليه أن يتعلم كيف يستجيب للمنبهات البصرية والسمعية للمسرحية بحيث أن

أداءه المتخيل يكون صورة للأداء الفعلى. وعلى الرغم من أن الطالب يمكن أن يتعلم أن يقوم بعمل هذا بعد سنوات عديدة من التجربة فإن المشكلة يمكن أن تقل بدرجة كبيرة ببذل جهد واع لتحسين مقدرته على الاستجابة لردود الفعل. والاستماع للموسيقى وتشبهها بمسرحية وتحليل ردود الفعل لديه سوف تكون مفيدة.

١ـ الموسيقى والحالة النفسية والعقلية:

الموسيقى لها جاذبية عالمية. والاستجابة لها تتم فورية وعادة بلا جهد، ولعل ذلك بسبب طبيعتها الإيقاعية واللحنية. والموسيقى عون مثالى لتطوير حساسية المخرج للصفات الإيقاعية واللحنية للمظاهر السمعية والبصريه للإنتاج المسرحى والتى تخلق الحالة النفسية والعقلية Madوبعض معلمى الإخراج دأبوا على الاستماع إلى تسجيلات كبار الموسيقيين ليعلموا التشابه بين صفات الموسيقى وبين الحالة العقلية والنفسيه فى مسرحيات يعدونها للدراسة. أما الشئ المهم فى هذه التجربة فكان الاتفاق العام بين الطلبة حول الصفات الاستدعائية Evocative والشارحة للبشارف Prelude التى أشارت إلى الحالات العقلية والنفسيه فى مسرحيات معينة فمثلا بشرف له صفة مزاج مرح شيطانى، وبشرف يثير إحساسا عاما بنشاط بدنى طبيعى وصراع من النوع الميلو درامى وبشرف له صفة حلوة شجية مثيره وتدعو للتأمل تذكر المرء بلحن ما. وكما يقول علماء النفس أن الاستجابات للموسيقى تتسم بتداعى الأفكار.

إضافة إلى ذلك فإن الاستماع للموسيقى، لاينمى فقط الاستجابة للحالة النفسيه والعقلية، بل ينمى أيضا الحس بالمعالجة الإخراجية الضرورية من حيث الحركه والشغل المسرحى busness والمسرحية التصويرية Pictorial Dramatization.

إن الحالة النفسيه والعقلية المهيئة، تملى تقنية نوعية بالذات تفيد فى إعداد العرض.

٢ـ العناصر الخلاقة للحالة:

إن عناصر المسرحية التى تخلق حالة عقليه ونفسية، تشمل كل المظاهر التى لها طبيعة عاطفية. والحوار قوى فى صفته العاطفية ـ كالصوت والشرح، وصور الكلمات، واختيارها، والتأكيد عليها، وترتيبها واللحن Melady. والحوار فى مسرحية قد يكون ذو طابع ساخر

يتسم بالذكاء ويستدعى الضحك ومسرحية أخرى قد تخلق إحساسا بالجدية للشرح الحديث والنزعة إلى اللهجة الدارجة أما المرونة العاطفية فى الحكبة الروائية فيتم التعرف عليها فى الحال من حيث الترقب المشوب بالتوتر والتعقيدات والمفاجأة. والمسرحية العالمية «الزيارة» لفردريك ديورنمات تثبت هذا بجلاء.

وأفعال الشخصية ودور الفعل لديها وحالاتها العقلية تؤثر فى نغم Tone المسرحية. والشخصيات فى المسرحية «رومانوف وجوليت» التى كتبها الممثل الكبير «بيتر يوستينوف»، تتمتع بنغمات مختلفة من المظاهر النغمية مختلفة تماما عن المظاهر النغميه فى مسرحيات أخرى. ويجب الإشارة إلى أنه على الرغم من أن الشخصيات فى المسرحية كمجموعة، تخلق الحالة النفسيه والعقلية، فإن كل واحد منها يأتى بأنواع مختلفة للحالة العقليه والنفسية الإجمالية للمسرحية من خلال حالته العقلية والنفسية الفردية. وعنصر الفكرة فى المسرحية أولا وقبل كل شئ، يضفى طابعا فكريا، ومع ذلك فإن له عادة وقع عاطفى أيضا.

وبالإضافة إلى المساهمه التى يقوم بها الحوار، والحبكة الروائية، والشخصية والفكرة، فإن هناك عوامل الموقع Locale والعصر التاريخى، والموسم السنوى وزمن اليوم والخلفية الاجتماعية التى تؤثر على الحالة النفسية.

٣ـ تحليل ووصف الحالة النفسية:

بما أن الحالة العقلية والنفسية عرضة للزوال، تصبح ميالة للهروب بمرور الزمن والألفة. والمخرج يجب أن يبحث عن وسائل لتذكر الاستجابة المبدئية وتحويلها إلى استجابة دائمة. والصور الذهنية والرموز العاطفيه والكلمات الوصفية والعبارات الوصفية يمكن أن تقوم بعمل منبهات حافزة للذاكرة، وعوامل مثبتة للصور فى الذهن. ولتوضيح مثل هذا الأمر أمكن عن طريق تحليل مسرحيه چون سنج John Synge، المعروفة، «الراكبون إلى البحر». دراسة لإيضاح الإجراء الكامل للتفسير الإبداعى وعند قراءاتها وسماعها بأذن العقل يمكن أن تتحرك بفعل صوت الأمواج، والتى تلطمه الصخور بلاهوادة، وبفعل تأوهات النساء الحزينة الخافتة، واللاتى تبدو أصواتهن نصف بشرية ونصف حيوانية. وفضلا عن ذلك فإن هناك قوة عالية شديدة غير منتظمة من المسرحية التى تستدعى الجمال بدرجة لا تقل عن اثارة الروح والشجن، لعجز القوة البشرية إزاء النضال غير المجدى ضد القوى

الشديدة الطاغية للقدر والطبيعة. وبمساعدة هذا التحليل الوصفى والعرض Expositry يكون بمقدور المخرج أن ينبه الذاكرة الخاصة بالتجربة العاطفية التى نسميها الحالة العقلية والنفسيه.

٤ـ التغيرات فى الحالة العقلية والنفسية:

الرتابة فى الأداء المسرحى Theatrical Performance هى إحدى الوسائل الأكيدة للفشل. فالجمهور يطلب التنويع، وتنويع الحالة العقلية والنفسية أمر جوهرى. وقد قيل إنه حتى يقوم المؤلف المسرحى بكتابة مسرحية ناجحة عليه أن يجعل متفرجيه يضحكون... ويبكون .... وينتظرون. ومخرج مسرحية يمكن أن يرتكب خطأ التأكيد باستمرار على ما هو جاد وميلو درامى وتراجيدى من بداية المسرحية إلى نهايتها. وليس العنصر البارز الكوميدى ضروريا بسبب الضغط العاطفى على الجمهور، بل إنه يجعل المشاهد الجادة أكثر فعالية وتأثيرا إلى مالا نهاية من خلال التباين. ومخرج المسرحية الجادة فى حاجة إلى حس جيد بالفكاهة. والمخرج الحكيم لمسرحية كوميدية، على علم تام بالحقيقة القائله بأن الضحك المستمر يؤدى إلى التعب والسأم وأنه رتيب ويحتاج إلى العنصر البارز للجدية.

٥ـ وحدات الحالة النفسية:

إن دراسة مسرحية تبين أنها يمكن تجزئتها إلى وحدات للحالة العقلية والنفسية. والاشارة ثانية إلى مسرحية «الركاب إلى البحر» التى تفتح «بكاثلين» على خشبة المسرح وهى تنتهى من صنع كعكة تضعها فى الفرن ثم تمسح يديها وتجلس وتبدأ فى إدارة المغزل. تدخل «نورا» وفى صوت خفيض تسأل: أين هى؟ ويدور حديث هامس عن ملابس لرجل غريق أحضرها قسيس صغير السن يعتقد أنها ملك «لميكائيل» Michael. وفى أثناء الحديث يفتح االباب بفعل دفعه من الريح. وبينما تواصل الفتاتان الحديث تسمعان «موريا» Maurya المرأة العجوز تتحرك فى الحجرة المجاورة، وفى الحال يخفيان الملابس فى الغرفة العلوية، عندما تدخل وهى إذ تظن أن كاثلين تبحث عن الغرفة العلوية، لايراودها أى شك تماما. ويذكر ذهاب «بارتلى» إلى «كونمارا» يتغير الموضوع إلى السؤال عما اذا كان سوف يذهب، وماذا بشأن الريح والمد. أما دخول «موريا» فيكون بمثابة نهاية وحدة حالة نفسية وعقلية وبداية حالة عقلية ونفسية أخرى.

إن الاثر العاطفى للوحدة يأتى من الهدوء، «وكاثلين» تتحرك فيما حولها لتقوم بالأعمال المنزلية الروتينية، ومفاجأة فتح البالب فجأة مع صوت الريح والبحر، بينما «نورا» Nora تهمس بسطورها الافتتاحية وتدخل الحجرة برقة. وهناك غموض وترقب مشوب بالتوتر والإثارة يتخللان خشبة المسرح، مما يؤدى إلى توتر يزداد عندما تصفق الباب هبة شديدة من الريح، ويزداد الموقف حدة بدخول «موريا» ولا تخف حدته ويتغير إلا بعد أن تجلس وتبدأ فى الحديث عن «بارتلى». والمشهد حتى دخول «بارتلى» يشمل وحدة الحالة النفسيه والعقلية الثانية للاسترخاء النسبى الذى يؤكده توتر يمكن التكهن به ويمتزج بالحالة العقلية والنفسية الثالثة.

وكما يقوم «هارتلى» Hartley بالقفز على الحبل ثم يرتدى سترة أخرى فإن «موريا» يتوسل إليه ألايذهب إلى البحر، ولكنه لا يرد ويسأل «كاثلين» فقط أن ترعى الغنم وتحاول أن تبيع الخنزير ذى الأقدام السوداء. وبعد أن تقول له نورا إن السفينة قادمة إلى الرصيف يأخذ كيسه والتبغ وينطلق خارجًا. وهنا يكون لدينا توتر مختلف تماما عن توتر الوحدة الأولى: ليس هناك غموض مشوب بالتوتر، بل هناك شعور بالتعاطف العميق مع الشخصيات التى يناضل كل منها الآخر، ويصارعون أنفسهم والقدر. وهكذا يكون بمقدور المرء أن يقوم بتحليل كل تغيير فى الحالة العقلية والنفسية فى المسرحية كما يمكن القيام بعمل سلسلة من الحالات العقلية والنفسية أو الوحدات النغمية Tonal Unity.

وإذا نحن قسنا مواقف التغير من حالة عقلية ونفسية إلى حالة أخرى فى الأعمال الكوميدية فلن يكون من الصعب التحليل من أجل ما تنطوى عليه من تنوعات. فمن الأمور الشيقة اكتشاف التغييرات والخلافات فى النغم Tone. والمؤلف فى توجيهاته وارشادته المسرحية قد يكتب أن الاوركسترا تعزف موسيقى كذا أو كذا أو كذا. وإذا أفتتح مشهد بزقزقة الطيور وصياح ديك والمؤثرات الصوتية المختلفة فإن كل ذلك يحدد الحالة العقلية والنفسية للمسرحية بأسرها. ولو أن شخصيتان نسائيتان أ،ب، وعند دخول أ تلومها ب لوصولها متأخرة ـ سلام وهدوء يتسم بهما الريف ينهكهما صراع كوميدى، ويبدو هذا كله أشبه ما يكون بمباراة رقيقة فى التنس والكرة تروح بعد ضربها بالمضرب جيئة وذهابا. ولايهدأ تبادل المزاج إلا بعد أن تعترف أنه كان ينبغى أن تفكر فى الورد مثلا وتسامحهاب وبهذا يكون الموقف إيذانا بانتهاء تلك الوحدة، لبداية وحدة ثانية ثم ثالثة وهكذا.

ثانيا: الموضوع

١ـ التعريف والوظيفة:

«ثيم» المسرحيه هو مادتها أو الموضوع الرئيسى لها Topic. ما تدور حوله المسرحية من حيث العناصر التى تكونها ووصف ما يحدث. وكثيرا ما يكون بمثابة موضوع ماثل فى أذهان المتفرجين. وعلى وجه أكثر دقة الثيم Theme هو الفكرة السائدة التى تحكم المسرحية والذى يمكن اختصاره إلى عبارة محددة. وهذا المفهوم الذى يرتبط بدراما الأفكار Drama of Ideal وهذا استخدام محدود، بطبيعة الحال للكلمة «فكرة» التى ترتبط عادة باصلاح اجتماعى أو أخلاقى أو سياسى. ومسرحيات الأفكار بالمعنى الواسع للكلمة بالمعنى يشمل بلاشك كل المسرحيات ذات المعنى والتى تغطى المجال بأسره للأدب الدرامى بدءا بالاغريق ويشمل المسرحيات الأخيرة التى كتبها مؤلفون مسرحيون فرنسيون من كتاب الطليعة.

ومصطلح مسرحيات الأفكار ينطبق على مسرحيات المشكلة Problem Play. والدعاية Propaganda. ومسرحية المشكلة كما حددها النقاد تعرض ببساطة مشكلة دون الانحياز إلى جانب أو عرض حل. ومسرحية «كفاح» Strife «لجالسورذى» Galsworthy مثال لهذا الأمر وثمة مسرحيات تعرض المشكلة وتقدم الحل أو على الاقل تقدم تفسيرا مثل مسرحية «كلهم أبنائى» All my sons. أما مسرحية الدعاية، فتعرض مشكله وتقدم حلاً وتحث على القيام بفعل معين كما فى مسرحية فى انتظار الفتى Waiting for Lefty. وفى كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة فى المسرحيات يمثل الشخصيات إلى أن تكون خاضعة لفكرة. على أنه يمكن القول بأن الموضوع Theme هو المعنى العاطفى والفكرى الإجمالى للمسرحية. وبقدر ما يصدر هذا من المسرحية إجمالا، فإن من الأمور الهامة بالنسبة للمخرج أن يفكر فيما يرتبط بالحالة العقلية والنفسية فى تحليل المسرحية للتفسير والإخراج.

والموضوع Theme شأنه شأن الحالة العقلية والنفسية يتخلل المسرحية ويؤثر فى كل عنصر فيها. وهى إذ تنشأ من العاطفة الإبداعية فهى العمل الموضوعى للذاتية Subjective وهى تصويرية. ومن هنا فإنها تتسم بالتشكيل FORMATIVE وتضع حدودا لأجزائها المكونة لها. وسوف نرى فيما بعد كيف تساهم الشخصيات والحوار والحبكة الروائية فى

الموضوع وأنها مقيدة به. ويتخلل المسرحية والتأثير فى أجزائها المختلفة ينظم الموضوع للمسرحية ويوحدها. والعقلانية السائدة هى التى تعطيها اتجاها وشكلا.

وعظة أو نقاش أو مقال أو غيرها من الكتابة اللادرامية يمكن أن تعبر عن الموضوع بالشروح الشفاهية والمجادلات. والمسرحية لا يمكن أن تقول شيئا بالكلمات وحدها ولكنها يجب أن توضح هذا بجلاء بالفعل والطابع Character. وفى بحث لمناقشة حول الموضوع فى «كل حى» everyman مسرحية القرون الوسطى الشهيرة يطلب المؤلف المسرحى من جمهور المتفرجين أن يفهموا المعنى من خلال الاستجابة العاطفية وقوة التخيل. والجمهور ضالع فى الفعل Action بالمسرحية فى حين أنه يستجيب للمعنى. والفعل فى المسرحية الذى تولده الشخصية يوضح بجلاء الموضوع. وهكذا يجب أن يكون على هذا النحو لأن هناك تأثيرا متبادلا بين الحبكة الروائية والشخصية والموضوع، وبالنظر إلى الفعل نظرة أوسع نطاقا فإنه خاصية للعمل الفنى.

«وهارولد كليرمان» Harold Clurman يتحدث عن «العمود الفقرى» للمسرحيه The Spine & The Play فيقول إن ما نسميه موضوعا Theme على أنه الفعل الأساسى للمسرحية ـ ما تدور حوله المسرحية « من موقف الشخصيات والصراع الرئيسى». ويواصل كلامة قائلا إنه لإعطاء مسرحية ما «معناها» النوعى بالذات، فإنه على المخرج أن يقرر الرغبة الأساسية التى ترمز لها المسرحية، وما هو الشكل والاتجاه الذين يضيفان عليها الصراع العميق. وما هو لب المسرحية؟ ويوضح ذلك بقوله إن مسرحية هاملت Hamlet كانت بالنسبة لجوردون كريج «قصة بحث الإنسان عن الحقيقة» ومسرحية قلبى فى الاراضى الجبلية My heart in the Hilgh lands «لساروبان» كانت بالنسبة لمخرجها روبرت لويس Robert Lewis قصة قوم يتوقون إلى أن يعطى كل منهم الآخر أشياء. اما المخرج «كليرمان» فيجمل هذا كله باتباع منهج «ريتشارد بولسلافسكى» Richard Bolislasvky معلمه ويطلق على (خط الفعل) فى المسرحية اسم «العمود الفقرى» Spine أو ما أطلق عليه استانسلافسكى Stanislavsky اسم «المشكلة الكبرى» Superpvoblem. وإلى هنا كان لدينا موضوع يناقش من وجهة نظر أدبية وفلسفية وجمالية وإخراجية. ووجهة نظر كليرمان Clurman هامة بصفة خاصة للخرج لأنها تتصل بصفة خاصة بالمشكلات التى تواجه التمثيل والإخراج المسرحى.

ومن موقف الصراع الرئيسى بين الشخصيات والعملية الرمزية للحبكة الروائية أو معنى الفعل، فإن الموضوع فى مسرحية «كلهم أبنائى» الذى يعبر عنه «كريس» فى المشهد الذى يظهر فيه مع «آن» عندما يقول وهو يتحدث عن رفاقه فى الحرب «إنهم لم يموتوا، وقتل كل واحد منهم نفسه من أجل الآخر.. وقد تكون فكرة.. ضربا من المسئولية.. الإنسان للإنسان؟؟ ويجعل الموضوع نوعيا محددا بالذات عندما يعلم أن والده سمح بالاجزاء المعيبة للطائرة لكى يحمى عمله وينقذ العمل التجارى والمالى له (لكريس) ويلتفت إلى أبيه ويقول «لى أنا! أين تعيش، ومن أين أتيت؟ لى أنا! هل هذا ما هو بمقدور عقلك أن يرى، العمل المالى والتجارى؟ أليس لك بلد؟ ألا تعيش فى العالم.؟!

وهذه العبارات تقول للجمهور لماذا اختار الكاتب المسرحى هذه الشخصيات المعينة بالذات، وكشف النقاب عن ماضيها ورغباتها وأفعالها. وقد جاء بهم ليدخلوا فى صراع له حصيلة نوعية محددة بالذات. إن المؤلف المسرحى كان لديه شىء يقوله لجماعة كبيرة من الناس. وبدلا من كتابة مقال أو قصيدة أو رواية طويلة أو خطبة يمكن أن يقرأوها، كتب مسرحية قدر لهم ان يشاهدونها ويسمعونها. واستخدم الفعل action المبين بالرسم والتوضيح ليحمل معناه. وكانت الشخصيات والحبكة الروائية قد تم اختيارها وتنظيمها للتعبير عن مسألة معينة وتقديم الإجابة عليها والشخصيات فى هذه المسرحية مثل الجمهور بدأت فى جهل ونمت فى معرفة. (فى بعض المسرحيات قد لاتنمو الشخصيات فى معرفة وفهم. وهم يمكن ببساطة أن يمروا بتجربة فى الوقت الذى يستنير فيه الجمهور، والموضوع فى مسرحية «الكل أبنائى» يتم اثباته بجلاء ولا يذكر فحسب.

والمخرج طبقا للأصول العلمية والفنية يجب أن يرى أهمية هذه القاعدة فى كتابة المسرحية.. فجمهور يأتى إلى المسرح ويتوقع أن يكسب معنى يوضحه الفعل. وهو كجماعة لا يتأثر برد الفعل للمسرحية أو يحكم عليها بالطريقة التى يحكم بها على الأشكال الأدبية والفنية الأخرى (لاحظ أن بعض الأفراد فى الجمهور يمكن أن يفعلوا هذا) وينطبق هذا على المدخل الدرامى وليس الأدبى والتاريخى. والمخرج من جهة أخرى يمكن أن يستخدم هذين المدخلين الآخرين من محاولاته لمعرفة المسرحية إذ أنهما ينطويان على قيمة له وللممثليين والفنانين الآخرين الذى يشتركون فى العرض المسرحى. والآن نذهب إلى بعض الطرق الأدبية لإيجاد المعنى.

٢ ـ الموضوع من خلال الرمز

من الواضح أن الجمهور عادة ما يميل أن يفسر المسرحية دراميا، أى بألفاظ المعنى الحرفى للشخصيات والفعل. وهذا مستوى واحد للمعنى، وثمة مستوى آخر هو الرمزى فمسرحية «كلهم أبنائى» مثلا يمكن تفسيرها كأسرة فردية، الوالد والأم والأبناء والأصدقاء أو كوحدة وطنية تمثل شعباً بحيث يرمز دب الأسرة «كيللر» إلى رئيس هذا الشعب وموقفه نحو بلده وبقية العالم. ووجهة نظرة يمكن أن تعتبر وطنية وانعزالية. و«كريس» الابن يمكن ن يركز إلى، جهة النظر المعارضة أما وجهة نظره هو فإنها وجهة نظر عالمية. ومعنى المسرحية يمكن أن يكون ان الدولة ـ أى دولة ـ يجب ألا تفكر فى أبنائها فحسب بل فى كل أبناء العالم ،وإننا جزء من العالم وعلينا التزام نحوه. وبهذا المدخل من الممكن رؤية كل شخصية من الشخصيات بمثابة رمز. والفعل فى هذه المسرحية رمزى وبهذا يشير إلى معنى على المستوى الثانى والمستوى التصورى.

وطبقا لدراسات «ويلسون نايت» G. wilson Knight لمسرحية شكسبير «قياس لقياس» Measure for Measure تفسير نموذجى.. وهو نوع من التشبيه فعله رمزى ـ فالدوق The Duke لايشاهد على أنه الدوق العجوز العجيب فى الأركان المظلمة، بل «كقوة إلهية» وهنا بطبيعة الحال يكون الشعر فى المسرحيةغنى بالتلميحات والشروح التى تقود إلى المعنى. ولدينا عالم صغير يمثل العالم الكبير ولهذا فالقراءة الرمزية للمسرحية جوهرية intrinsic لا غنى عنها على الأرجح. والسؤال المطروح الآن هو التساؤل ما إذا كان شكسبير له مثل هذه القراءة فى الذهن عندما كتب المسرحية؟!

والمسرحية ـ طبقًا للدراسات ـ يمكن أن تكون رمزية ككيان قائم برأسه أو فى بنائها واجزائها المختلفة. والكل يساهم فى معنى المسرحية. وفى المسرحية العالمية «عربة اسمها الرغبة» A street car named Desire هناك عالمان يرمز لهما، عالم «ستانلى» Stnley وعالم «ستلا» Stella عالم اليوم الفيزيقى الصلب والعاطفى وهو عالم الواقع أما عالم «بلانش» Blanche فهو عالم الوهم والأحلام والرومانسيه والاعتزاز بالماضى ـ وكل شخصية هى رمز للعالم الذى يمثله هو أو هى. والبيئة التى يعيش فيها «ستانلى» Stanley «وستلا» Stella وأصدقاؤهما وجيرانهما ترمز إلى الحاضر القاسى على ظهر الأرض. وحالاً بعد أن يدخل «ستانلى» فى الفصل الأول يقذف بلفافه تقطر دمًا من اللحم على «ستلا»

ويقول «لحم» وهذا فعل رمزى للعاطفة الحيوانية بينهما. وفى المشهد التاسع بائعة الأزهار، تشدو بالكلمات أزهار أزهار ترمزان بقوة إلى «بلانش» نفسها. اما صرخة بلانش Blanche فى الفصل التاسع النار النار فترمز إلى شهوة «متش» Mitch والعذاب الباطنى الملتهب الذى تعانيه «بلانش». والفعل فى المسرحية يرمز إلى انتصار القوة الحيوانية الغاشمه على الضعيف والواقع على الأحلام الواهية. وقوة الجسد على العقل، وعالم «بلانش» الجميل يقضى عليه تماما العالم الحديث فى القرن العشرين.

أما مشهد العاصفه فى مسرحيه الملك «لير» Lear فيرمز للعاصفة التى تدور فى ذهن «لير» وإلى مشاعره. والأبله مظهر من مظاهر شخصية «لير» ويرمز إلى جزء منه. والخير والشر يرمز اليها «كوديليا» Cordelia من جهة «وريجان» Regan «وجونيريل»Goneril من جهة أخرى. «وأدجار» و «أدموند» يوازيان الرمزية.

والإشارات العديدة للملابس فى مسرحية «مكبث» Macbeth والتى أشار إليها نقاد مسرح شكسبير ترمز إلى ضآلة وزيف الرجل الذى يحاول أن يرتدى ثياب الملك. أما عبارة «هاملت» التى بلون الحبر Inky إنما ترمز إلى حداده وأفكاره السوداء. ومن ثم فإن الرموز تجرى طوال المسرحيات التى تنطوى على إحساس شاعرى مرهف بصفة خاصة. والقيمة الاساسية للشعر الدرامى هى فى ثرائها الرمزى الغزير والذى يزيد من مدى شكل التعبير الأدبى، وهو بطبيعته محدود.

وكثيرا ما يجعل كاتب المسرحية عمدا الرمزية جزءاً من تصوره الأساسى ويجب تفسير المسرحية بالإحالة إلى الرمزية اذا ما أريد لها أن تفهم بأبعادها الكاملة. وقد استخدم «ايسن» Ibsin الرمزية مرارا. ومهما يكن من امر فإنه فى بعض مسرحياته تكون رمزيته محيره تبلبل العقل وتقف فى طريق فهم الجمهور للمسرحية وتعتبر مسرحية «السيد البناء» ومسرحية «روز مرشلم» Rosmer sholm ـ وقد شاهدت الأولى فى مسرح «تشيشستر» ـ Chi-chester وهو على طراز مسرح اليزابيثى حديث بانجلترا ـ وهما من وجهة نظر الجماهير عموما مثالان للرمزية الغامضة والمحيرة. ومع ذلك فهاتين المسرحيتين لا يمكن تفسيرهما بالفاظ حرفية محضة، ومن جهة أخرى فإن مسرحية «البطة البريه» The Wild duck هى من قبيل الرمزية الواضحة تماما، والمعنى الذى قصده «ابسن» Ibsen مرض إذا ما أخذ حرفيا أو رمزيا.

أما «تشيكوف» Chekov فكاتب مسرحى آخر، بنى مسرحياتة بالرمزية البسيطه مثل «طائر البحر» Sea Gull ، وبستان الكرز» Chery Orchard. وعن مسرح «ميتر لينك» Maeterlimck فكان شأنه «ابسن» فى بعض الأمثلة إذا استخدم رموزا حيرت بدلا من أن توضح. وكذلك كتب مسرحيات «الأعمى» و «بلياس وميليساند» Pelleas .Melisande كمسرحيات تعرضت لأن تكون ضحية للرموز، وأن كانت المسرحية الأخيرة يمكن أن تكون مرضية لأصحاب العقلية الرومانسية المحضة.

والرمزية يجب أن تكون لها شروح معترف بها على الصعيد العالمى، إذا كان يراد أن تحمل معنى واضحا ومثيراً من الوجهة الدرامية. والرموز ينبغى ألا تستخدم إلا عندما يريد الكاتب المسرحى أن يرفع الدراما التى يكتبها إلى مستوى جمالى أعلى. والاستعمال الأوسع نطاقا للرمزية يوجد فى تعبير أدبى غير الدراما النثرية. والقيم الرمزية للشعر والقصص الخيالى يمكن أن يدركها القارئ ويمكن أن تفيد فى إثراء فهمه. والفعل الإيضاحىIllustrative Action فى الدراما يجعل الرمزيه أداة خطيرة فى ايدى آخرين غير كاتب المسرحية الضليع. ومن هنا فإن استخدامها للجمهور يمكن أن يكون بمثابة عون أو عقبة.

والتفسير الرمزى يمكن أن يكون موحيا بصورة خلاقة للمخرج والممثل والمصمم (وبالنسبة للكاتب المسرحى فى الوقت الذى فيه يتصور المسرحية ويكتبها)، والفنانون المسرحيون يمكنهم أن يجدوا فى الرموز حافزا فيها إذا كانوا حساسين بالنسبة لها.

٣ ـ الموضوع من خلال الصور الذهنية:

ثمة طريقة أدبية أخرى لها فائدة للمخرج هى تفسير (الثيم) ـ الموضوع أو معنى المسرحية من خلال صورها الذهنية بالكلمة Word Imagery. وصورة المشاهدة seeing image. أفاد بعض النقاد فائدة كبرى فى تحليل معنى مسرحية «أوديب ملكا» Oedipus Rex ونحن نعرف من قبل أن أ. س برادلى A.C. Bradley وآخرين قد فتحا مجالا مستفزا أو خياليا لنقد مسرحيات شكسبير وتفسيرها. كالأحاديث العديدة عن المرض disease فى مسرحية «هاملت» وعن «السماء» فى مسرحية روميو وجوليت يمكن أن تكون بمثابة مفاتيح لعروض مسرحية كاملة لهذه المسرحيات.

كذلك طريقة الصور الذهنية فى مسرحيات «تشيكوف» Chekov مفيدة للأغراض التفسيرية. والإشارات المتكررة للطيور فى مسرحية «الشقيقات الثلاثة The Three Sisters» مفاتيح لموضوع المسرحية. والاستخدام الخيالى الشاعرى للزمن له دلالته من الوجهة الموضوعية. «إرينا» تقول «لتشبيوتايكن» Cheputykin فى الفصل الأول عن سعادتها، التى تجعلها تشعر كما لو أنها تسافر بحراً مع السماء العظيمة فى أعلا.. وأن طيورا بيضاء كبيرة تحلق فوقها. فيرد عليها «تشبيوتايكن» بأن يناديها بقوله «ياعصفورتى البيضاء» والشقيقات الثلاثة جميعا يمكن رؤيتهن كطيور يشعرن بالحنين إلى التحليق بعيدا إلى موسكو.. إلى السعادة. إنهن طيور يخفقن بأجنحتهن ويضربن بها القفص الذى شكلته ظروفهن الخاصة. ورغبتهن فى الحرية وفى حياة أفضل يضفى عليها أهمية موضوعية عندما يتذكر «فرشنين» Vershinin قصة الوزير الفرنسى السجين بسبب اشتراكه فى قضية بنما Panama أخذ يرقب فى بهجة الطيور وهى تحلق فى الخارج وهى التى لم يلحظها قط من قبل عندما كان رجلا طليقا: ثم يمضى «فرشنين» ليقول «إنك بنفس الطريقة لن تلحظ موسكو عندما تعيش فيها: نحن لا نتمتع بالسعادة ولا نتمتع بها أبدا وإنما نتوق إليها.» وصورة الزمن تقع فى الفصل الأول عندما تشير أولجا Olga إلى الساعة وهى تدق أثنتى عشرة دقة وهى تقع مرة أخرى بقوة عندما يتحدث فرشنين فى كل فصل عن كيف ستكون الحياة جميلة وأفضل مما هى عليه فى خلال مائتى عام أو ثلثمائة عام: ومغزى الزمن يشار إليه فى تحطيم «شيبيوتايكن» للساعة فى الفصل الثانى، وفى إشارة «فريدوتيك» Fredotick للزمن فى الفصل الأخير، وبطبيعة الحال فى إطارات «فيرشنين» إليه فى نفس الفصل، ثم كلام «ايرينا» Irena الأخير والذى يشمل «سوف يمر زمن»، وهما يرتبطان بموضوع المسرحية عن السعادة وعن حياة أفضل سوف تأتى بمرور الزمن.. وهذا الموضوع يعبر عن نظرة «تشيكوف» Chekov المتفائلة للحياة والتى تتكرر فى كل مسرحياته.

٤ ـ موضوعات تاريخية:

إن تفسير موضوع مسرحية ما بألفاظ تاريخية محضة قد يكون أمرا شيقا ومجزيا للعالم Scholar والمؤرخ أكثر من الجمهور العصرى. والفنان الذى يخرج مسرحية «ماكبث»

Macbeth مثلا، كدراسة للملكية «عقب الدراسات التى قام بها بعض الدارسين من العلماء والأدباء، والذى يحاول أن يؤكد على الحوار الذى يؤكد أن وجهة النظر المذكورة يحتمل أن تغفل الاندفاع المجنون الأهوج للميلودراما وصورة القتلة المرهفى الحس الذين وخذهم الضمير. وهذا المدخل يتسم بقصر النظر من الوجهة المسرحية لسببين:

أولهما أن الجمهور الذى تقدم له المسرحية جمهور عصرى وليس جمهورا من عصر اليزابيث والثانى أن هذه النظرة التاريخية المحضة للمسرحية ينبغى ألا تتأكد باعتبار أن موضوعا theme يؤيده الحوار وحده ليس هو الموضوع الذى قام بتوصيله الفعل القائم بالتوضيح ولذلك فهو ليس دراميا.

ووجهة نظر الجمهور العصرى إزاء الطموح والطغيان لاتختلف عن وجهة النظر فى عصر اليزابيث.. فالعروض المسرحية Productions الأخيرة للمسرحية التى لقيت أعظم نجاح قد أثبتت أنها لم تفقد قوتها على أن تصطدم المتفرجين وتهز مشاعرهم — وأن جاذبيتها تكمن فيما تنطوى عليه من ميلودراما محضة وشعر، وحتى مع ذلك فإن من الأمور غير العملية بالنسبة للمخرج أن يفسر مسرحية ما من وجهة نظر تاريخية محضة، ومع ذلك فإن بمقدوره أن يؤكد على هذا الموضوع باعتباره خيطا يقود إلى خيط المعنى لا على نسيج المعنى بأسره. وهو بهذه المثابة يمكن أن يكون، وينبغى أن يكون عنصرا مثريا ـ نوع من قاسم مشترك أضافى لهؤلاء القلائل الذين كان لهم بصفة خاصة خطر التمتع بمعرفة تاريخية، ومحاولة استخدام الصفة التاريخية للمسرحية يستطيع أن يؤكد على الموضوعات والأحداث والشخصيات الحديثة المناظرة.

٥ ـ العنوان كمفتاح للمعنى:

عنوان المسرحية كثيرا مايجمل معناها ويكون بمثابة مفتاح لإدراك كنهها ومهما يكن من امر فإن العناوين أحيانا لاتبين وجهة نظر فكرية بل تحدد مجرد ما تدور حوله المسرحية بألفاظ الموضوع Theme. «وقطة على سطح صفيح ساخن» لتنيسى وليامز تثير حب الاستطلاع لدى الجمهور. والعنوان «أنظر إلى الماضى فى غضب» لجون أوزبورن هو مفتاح للمسرحية يعطى المخرج والجمهور مفتاحا لإجمال المعنى.

٦ ـ العرض المباشر وغير المباشر للموضوع Theme

إن التقنيات التى يستخدمها كاتب المسرحية لتقديم الموضوعات تختلف اختلافا عظيما. والطريقتان العامتان هما العرض المباشر والعرض غير المباشر Direct Present action and indirect Present action وتقنية ميللر Miller فى مسرحية «الكل ابنائى» مباشرة أو تقنية «أنج» Jnge فى مسرحية «عودى ياشيبا الصغيرة» فغير مباشرة. الأولى مباشرة لأن الشخصية تعبر عنها بصفة نوعية خاصة. ومهما يكن من أمر فإن تعبير «كريس» Chris عن الموضوع غير متوافق مع طابعه المثالى وليس واضحا. وهناك طرق أكثر وضوحاً وهذه تشمل استخدام المدقق والقصاص Narrator والجوقه Chorus والفاتحة Epilogue والخاتمة prologue. وابسن Ibsen يقدم عددا من الأمثلة للعرض المباشر للموضوع Theme من خلال المدقق فدكتور «ريلنج» Relling فى مسرحية البطة البرية The Wild Duck لا وظيفة له سوى أن يعمل كلسان حال المؤلف وهو يعبر عن معنى المسرحية. فهو فيما عدا الجزء فى المشهد قرب نهاية المسرحية عندما يرعى كطبيب «ليتل هدفج» Little Hedvig يقف جانبا من الفعل، وهو لايصبح أبدا ضالعا فيه. ثم هو لايدخل المسرحية أو فى الفصل الثالث. وهو يعلق على مايرى ويسمع. وهو يجمل الفعل بقوله «جرد الرجل العادى من وهم الحياة فتجرده من سعادته بنفس الضربة.. و «أوه، إن الحياة سوف تكون محتمله تماما، على أية حال إذا ماكان بمقدورنا فقط أن نتخلص من المطالب الملحة للحياة التى تظل تنغص عيشنا، فى الفقر بادعاء المثالية. وثمة أمثلة أخرى هى القاضى «براك» Brack فى مسرحية «هيدا جابلر Hedda Gabler» وأولريك برنديد» Ulric Brended فى مسرحية «روز مرشولم» Rosmersholm و «باستر ماندرز» Pastar Manders فى مسرحية الاشباح Ghosts.

إن كل شخصية من الشخصيات التى طرحت هى بالفعل رسول لكاتب المسرحية ينقل الموضوع Theme إلى الجمهور. وكل واحد منها يكون له ضلع فى الفعل، ولكن بناء على مشيئة سيده «هنريك ابسن» يقف إلى جانب واحد، ويدع الفعل ينساب ماراً به، بينما يرقبه وهم عالم به ويعلق عليه ويفسره للناس فى الأمام. والذين هم أيضا متفرجون، ومهما يكن فإن «ابسن» فنان بارع ورسام رفيع القدر قلما يعرفه الجمهور. إنه هو لاعب العرائس العظيم الذى يرشد المعلق المدقق من خلفية المسرح. والمخرج يحب أن يعالج هذه

الشخصية بعناية لتحاشى أن يصبح هو لسان حاله الواضح. والشخصية يجب أن تبدو متحدثة وأن تسمح للموضوع theme بأن يأتى تلقائيا من العاطفة. وهو من الواضح يجب أن يدعه يصدر تقريبا فى نفور، حتى ضد إرادته. وحالات التردد والتوقف والتغييرات فى الحركة الموسيقية Tempo ، وحجم الصوت والطبقة الناشئة من الخلفية العاطفية الصحيحة كثيرا ماتعطى القناعة بالخطب التى هى كثيرا ماتكون فكرية أولها طابع العظات. وشخصية مثل الدكتور ريلنج Dr. Relling هى بطبيعة الحال لرجل مثقف زاهد، وفيلسوف وتحتاج إلى أن تكون أقل انفعالا من بعض الشخصيات الأخرى. بل إن الفيلسوف وأن كان يجب ألا يبدو منفصلا عما حوله وبعيد النظر يستشف مايقع من بعد على حساب اضفاء الرنسانية على نفسه. على أنه كثير من مسرحيات «ابسن» الواقعية يجب على المخرج أ ن يعطى للممثل الذى يحمل الموضوع Theme قدرا كبيرا من العمل الواقعى realistic business والحركة الواقعية لزيادة قوته على الاقناع. كما وإنه أثناء المشاهد التى تتناول الموضوع يجب عليه أن يركز على الشخصيات الأخرى أو الأشياء الأخرى ويجب عليه فى كل الأوقات أن يكون متصلا بالشخصيات الأخرى ويبدو أنه جزء من الفعل. أما فى المسرحيات غير الواقعية فيمكنه أن يخاطب مباشرة الجمهور عند الحديث بحوار موضوعى.

٧ ـ القصاص:

بعض شخصيات فى عدد من المسرحيات تتضمن شخصية مدير مسرح أو شخصية «صحفى» حيث يسمح الأسلوب لهم بالوقوف جانبا للتحدث مباشرة مع الجمهور وهم يشرحون معنى المسرحية أو يعلقون على الفعل. ومهما يكن من أمر فإن أسلوب العرض «المباشر» (٥٩) فى المسرحية يرق ويصبح أكثر واقعية بطريقة الحديث الشعبية التى ينتهجها القصاص. والقصاص أو المعلق أحيانا يتكلم مع الجمهور من جهاز مكبر للصوت وهو يتكلم شخصيا وبطريقة الحديث وهو يؤكد موضوع المسرحية.

٨ ـ الجوقة:

ثمة أداة أخرى لتقديم موضوع Theme المسرحية مباشرة هى «الجوقة» Chorus والمعلق raisonneur والقصاص هما نسختان لرجل واحد فى الجوقة الإغريقية (ولعلنا نتذكر أن شكسبير استخدم شخصا واحدا وأطلق عليه اسم «الجوقة» Chorus فى مسرحية

«هنرى الخامس» Heny وبهـذا سبق الروايات الموجـودة اليـوم. والكورس الإغـريقى وكل جوقات الكورس الكلاسيكية كانت كما نعلم تفسيرات للفعل الذى تقوم به الشخصيات الرئيسية التى ابتكرها كاتب المسرحية لتوصيل أفكاره الخاصة للجمـهور. وكان الكورس مثل أحفـادهم، يشاركـون فى الفـعل الرئيسى أو يقـفـون بمعزل منه كـمـا كان كـاتب المسرحية يشاء. والأسلوب الكلاسيكى فى توجيه الكورس يؤكد صفته التمثيلية ويضع خطاً تحت سلوكه الشكلى. والكورس فى الحـركـة والصـوت يستـجيب كرد فعل للكلمـات والأفعال التى تقوم بها الشخصيـات الرئيسية ويعلق عليهـا. وهو يشمل شخصية واحدة. وينبغى استخدامه مسرحيا من أجل أثره العاطفى لوضع خط تحت معنى المسرحية وتأكيده وكذلك توصيله. ومن الخطأ استخدامه كتـمثال لخطيب فى مسرحية مثلا أو استخدامه لتتبع أثر حركة جميلة وتكوين جميل وينبغى أن يتسم بالقوة والبساطة والصلابة وتحاشى اتخاذ وضع معين والتصنع.

٩ ـ الفاتحة والخاتمة:

المقدمة والخاتمة أداتان لعرض الموضوع. فالمقدمة لعرض «الجدل» argument وتحدد الفعل، بينما الخاتمة تستخلص النتائج، وتشير إلى المغزى الأخلاقى Morale حتى ليقال أن هذه القضية تبلغ نوعاً من الغرور يستمتع به الجمهور لصالح وظيفته الموضوعية. والمقدمة والخاتمة تستخدمان فى مسرحيات كثيرة وأحياناً يكتفى شكسبير بالمقدمة كما فى «روميو وجوليت» ويؤكد فيها على فترة السمر للجمهور. ومهما يكن فإن الطريقة الخاصة بالعرض المباشر للموضوع تكون ذات قيـمة مسرحية وينبغى أن يفسرها المخرج. والأدوات المبتكرة عموما كاداة القصاص والكورس ـ ليستا بالضرورة من قبيل المضار بالنسبة للمخرج بل هما فوائد فى ظل ماهو غير عادى، وهو دائما له صفة مسرحية. وجمهور المسرح الحقيقى يكون غالبا ممتناً لأسلوب الإنتاج المسرحى الذى يحيد عن الأسلوب التقليدى الواقعى ومن النوع الذى ينتهج آليا.

١٠ ـ عالمية الموضوع:

بعد تحديد معنـى المسرحيـة وطريقـة عرضها ينبـغى أن يهتم المخرج بتوقيتها Time liness وإمكان تطبيقـها أو عالميتها. والموضوعات Themes الصادرة من موضوعات -Sub

jecls علاقة الإنسان بربه وبنفسه وبالآخرين، من المحتمل أن يكون لاوقت لها ولا أهمية عالمية Universality. ومسرحيات «أوديب ملكا» و «هاملت» و «الملك لير» و «عطيل» تتسم بهذه العالمية، والمسرحيات التى تكتب بالكامل من أجل توقيت اللحظة الحالية، هى فى خطر إذ تتعرض لأن تنسى فى سنوات متأخرة.

إن مسرحيات الحرب التى تكتب بموضوعات ليس لها صلة إلا بفترة معينة وبيئة معينة وطراز معين من الشخصيات فقدت معظم جاذبيتها لأنها محددة بتاريخ وهى مؤرخة، لأن موقفنا تجاه الموضوعات قد تغير. والمسرحيات التى تتناول موضوعات محددة بوقت معين دون أن تتسم بصفات متينة ودون أن تكون شائقة ولها جاذبية على الصعيد العالمى، من المحتمل أن تمر من خشبة المسرح. ونية كاتب المسرحية بشأن القضايا الاجتماعية التى تتجه إلى استبعاد القيم الأخرى فى خطر إذ تتعرض لأن يهجرها الجمهور. وهناك أسماء لكتاب كانوا ضحية هذا الاتجاه.

ومسرحيات «ابسن» أصلا كانت مكتوبه فى العصر الفيتكورى وكانت موضوعاتها ملائمة فى ذلك العصر ولكنها اصبحت متلائمة الآن مع المجتمع الغربى ولم تعد محل نقاش كما سبق ولكنها مع ذلك عرضت مؤخرا فى أوربا وأمريكا بممثلات نجمات إضافة إلى قيمتها قيمة فنية من حيث عنصر النجومية.

ومها يكن فمن الواضح أن موضوع مسرحية هو بمثابة عموده الفقرى وقلبه النابض، ومن المحتمل أن يضفى تفسير عبقرى من جانب المخرج وقيماً تعويضية فى المسرحية.

١١ – مسرحيات بلا موضوعات لها مغزى:

هل كل مايقدم للمسرح من مسرحيات لها معنى أو دلالة؟ هناك مثلا مسرحيات هزلية لا تحمل على محمل الجد.. إنها تدور حول شئ بمعنى أن لها موضوعا، ولكنها لم تفكر فى استدعاء معنى. وبعبارة أخرى يمكنك أن تقول ماتدور حوله فى ظل ماتفعله الشخصيات ومايحدث لها، ولكن ماتدور حوله لا يضيف شيئا إلى الفكرة الهامة السائدة. ومهما يكن فإنه يجب التأكيد على أن المسرحيات ليست كلها لها موضوعات ذات مغزى وأن المسرح أولا وقبل كل شئ عاطفى فى وقعه وأهميته.

ومع كل ذلك هناك مسرحيات مسلية مما كتبها موليير وشكسبير لها معنى.

ثالثا : الشخصية

١ ـ مشكلات عامة

أ ـ الاختيار

أصبح مألوفا فى نسيج الدراما أن عدد الشخصيات فى المسرحية يجب أن يكون محدودا. فالوقت لا يسمح بالكشف عن عدد كبير منها وتطويرها. وكاتب المسرحية يجب أن يركز على شخصية رئيسية واحدة أو على شخصيتين رئيسيتين أو على مجموعة صغيرة. والشخصية المركزية أو الرئيسية تلقى معظم الاهتمام من كاتب المسرحية وتقدم بأعظم تفصيل وأكبر عمق ومهما يكن من أمر فإنه على الرغم من درجات الأختلاف فى عمق الشخصية، فإن كل الشخصيات يجب أن تقدم وفق متطلبات الأسلوب أو الجنس Genre اللذين كتبت بهما المسرحية .فمثلا لاعبوا أوراق اللعب من أصدقاء «ستانلى كوالسكى» Stanley Kowalski فى مسرحية ويليامز Williams «عربة اسمها الرغبة» هم على السطح شخصيات تبرز تماما إلى حيز الوجود مثل الشخصيات الرئيسية.. «ستانلى وستلا وبلانش ومتش» Mitch وهم يتكلمون ويفعلون ويقومون بردود فعل بصورة طبيعية، ولكن كاتب المسرحية ليس لديه الوقت والفراغ لكى يقدم أكثر من شخصية أو شخصيتين يمكن الاعتراف بهما وسمات تقول شيئاً. وهذه الشخصيات تعيش فى المحيط الخارجى. وقضاء وقت فى الكشف عنها يشتت انتباه الجمهور ويصرفه عن شخصيات هامة.

وبالإضافة إلى الاختيار Selectivity لعدد من الشخصيات فإن المسرحية تتطلب اختيار تفاصيل الشخصية. وثمة تفاصيل عديدة جدا تؤخر تقدم المسرحية وتربك الجمهور وتبلبل أفكاره، والاختيار أيضا ينطبق على دوافع وأفعال وردود أفعال وتنتهى برفع الدرجة الجمالية وكذلك بوضوح الشخصية.

ب ـ التوافق

الشخصيات فى المسرحيات يجب ألا تكون متناقضة، بل متوافقة Consistent وهذا ضرورى إذا كان بمقدور الجمهور أن يجمع تفاصيل الشخصية بوضوح. والمخرج مرة أخرى يجب عليه أن يكون على علم بأن الاندفاع رأساً لعرض لايسمح للجمهور بأن يتوقف ويتأمل ويفرز عددا كبيرا من المعلومات عن الشخصية. وثمة مظهر آخر لتوافق الشخصية هو أن الشخصيات الدرامية يمكن بالأساليب غير الواقعية بخاصة، أن تكون غير

متوافقة بالنسبة للسلوك السيكولوچى، على النقيض من السلوك الواقعى أو المشابه لما ينتهج فى الحياة. ونحن نتوقع وجود توافق Consistency سيكولوچى فى الحياة. ولكن الفن هو انعكاس للحياة ورفع للوضع فيها. وبهذا فإنه لايتطلب الا توافقا جماليا. وهذا يمكن إيضاحه بشخصية الدوق فى مسرحية شكسبير «قياس بقياس» أو (دقة بدقة) فمن الواضح أنها شخصية مسرحية وليست شخصية سيكولوچية وهو يستخدم لأغراض مسرحية. والممثل العصرى المدرب فى مدرسة سيكولوچية للتمثيل فقط يجب أن يدرك هذا، وأن يبرز سلوك الشخصيات حسب الصفة المسرحية theatricality. وإذا ماتعلم تمثيل مسرحيات شكسبير فإنه يجب أن يتعلم التمثيل من أجل الصدق المسرحى لا الصدق السيكولوچى.

جـ ـ اضفاء صفة نوعية

إن الضرورة العامة لاختيار صارم وضغط للدراما تفقد الدراما مداها عندما تقارن بالشعر والقصص الخيالى. ومع ذلك فإن بمقدورها أن تعوض الخسارة. والتعويض فى قيم الشخصية هو رفع درجتها والزيادة فى الحجم الناشئان من أن الشخصيات ترمز إلى أكثر من نفسها. وهى لها وزن رمزى وجمالى أكبر. وهذا يعمل فى الكوميديا كما يعمل فى التراچيديا. والطبيعة الجوهرية فى الدراما هى عمل نموذج tipification لطائفة أو جماعة. وهى بهذه الصفة لاتحقق تعارفا سهلا مع الجمهور فحسب، بل تحقق عالمية Uni-versality.

وتصور مسرحية بصريا على أنها سلسلة من الدوائر متحدة المركز فإن الدائرة الخارجية يمكن أن تعتبر المناخ العاطفى هى والحالة العقلية والنفسية Mood أو روح المسرحية Spirit Of The Play، والدائرة التالية الموضوع theme ثم الحبكة الروائية ثم الحوار، وأخيرا المركز centre أساس كل الدوائر سوف يكون الشخصيات. وهذا المركز هو القوة المولدة التى تخلق الدوائر.. ومثل هذه القوة، قوية جدا ومعقدة جدا، وواسعة النطاق بحيث أنها بالنسبة لدراسة، تحتاج إلى شئ من التبسيط للمدخل approach. ولذلك يبدو منطقيا مهاجمة الموضوع Subject من وجهتى نظر:

أولتهما أننا سوف ننظر إلى الشخصية حسب تحليل المخرج لمجموعة من قيم الشخصية وعلاقتها بالمسرحية اجمالا (مجموعة قيم الشخصية تؤثر فى البناء الإجمالى للمسرحية ونوعها وأسلوبها).

وثانيتهما ـ وجهة النظر الأخرى فتقود إلى دراسة فاحصة وفقا لتحليل المخرج للقيم الفردية وعلاقتها بالممثل.

٢ ـ القيم الجماعية Group Character values

أ ـ تقديم الشخصية

إذا كان المخرج قد قام بتحليل مسرحية من حيث قيم الحالة العقلية والنفسية فيها، وقيم موضوعها فإنه يكون قد قرأها عددا من المرات وعرف قدرا كبيرا عن قيمها الأخرى، وبخاصة قيم الشخصية. وهو الان فى حاجة إلى أن يسأل نفسه «من» هى الشخصيات، وهذا هو بطبيعة الحال أول سؤال يسأله الجمهور. وفى المسرحيات الأقدم عهدا قدمت الشخصيات نفسها. ففى مسرحية «كل حى» Everyman يدخل الرسول ويقول مقدمة يبدؤها بقول «ملكنا المقدس» ويطلب من الجمهور «أن يسمع مايقوله» ثم بعد أن يتكلم الرب يقدم الموت بعبارة «أيها الرب القوى أنا هنا رهن إشارتك» وشكسبير يبدأ مسرحية «الملك لير King Lear بدخول ثلاث رجال وبعد أن يتكلم اثنان منهم عن تقسيم المملكة، والسؤال عمن يناصر الدوق أوف ألبانى Duke of Albany أكثر من كورنوول Cornwall، يلتفت أحدهما للآخر ويقول متسائلا اليس هذا هوابتك يامولاى؟ فيكون الرد إنه هو ابنه غير الشرعى. ثم يلتفت نفس السيد (اللورد) لابنه ويقول:

«هل تعرف هذا السيد الجنتلمان ادموند Edmund فيقول أدموند لا يامولاى». والإجابة هى مولاى لورد «أوف كنت» ارجو إلا تنساه فيما بعد كصديقى النبيل. والآن هاهو الجمهور يعرف كنت Kent وإدموند Edmund ولكنه لايعرف الشخص الثالث ثم يقول الشخص الثالث: «إن الملك قادم» ويدخل «لير» Lear مع الدوق أف ألبانى Duke Of Albany، والدوق أوف كورنوول Duke Of Cornwall «وجونيريل» Gonerill وريجان Regan وكورديليا Cordelia ومع خدم.. وعندما يلتفت لير للشخص الثالث من الجماعة الأولى التى لم تتحقق بعد هويتها يقول: إسهر على راحة سادة فرنسا و «بيرجندى» Bur-gundi يا «جلوستر» Gloucester وهكذا فإن جلوستر يتم التعرف عليه. وفيما بعد يقدم لير Lear كورنوول و«ألبانى» وبنتيه جونيرول GONERIL وريجان REGAN الابنة الأصغر سنا والتى لم تتزوج.

أما الصورة التالية فهى تقديم لمؤلف حديث لشخصياته. فشخصية تدخل وتقول «تحية لكم» فتجيب شخصية على المسرح.. «هالو فرانك» وبهذه الطريقة يقدم فرانك مباشرة وبطريقة طبيعية. ويمضى الحديث قدما، وبتلميح ضمنى يدرك الجمهور أن هناك شخصية أخرى هى طبيب. ويتم التعرف على هويته بطرح السؤال «إنك لم تر ولدى فهل رأيته؟» فيقول فرانك «لا» ثم تقول الشخصية الثالثة على المسرح «هل تتصور؟» ويسير بعيدا ومعه «ترمومتر» خارج جرابه. وعندما يقول فرانك «هذا الفتى سوف يكون طبيبا حقا؟ وهو بارع»، فيقول والده «سوف يكون طبيبا على جثتى» ولا دراك أن الشخصية طبيب يشير فرانك إليه ويقول «كان هناك طبيب فى ذلك الفيلم..»

ومهما تكن التقنية التى يستخدمها كاتب المسرحية لتقديم شخصياته والتعرف على هويتها. فإن المخرج يجب أن يكون على يقين من أن الجمهور يفهم من هم هؤلاء الشخصيات وماهى العلاقة بينهم. وهو يستطيع أن يساعد الجمهور على أن يتعرف على هوية الشخصيات بوضعهم على خشبة المسرح بحيث يستخدم أوضاع أجسادهم وحركتهم وعملهم ليبين العلاقه بينهم وبين بعضهم بعضاً.

فعناق حار مثلا يبين عادة بلا حوار أن الشخصين المعينيين مرتبطين بعلاقة حب شديد. والمخرج يواجه مشكلة محددة عندما يرتفع الستار فى المشهد الأول من مسرحية. ويشاهد الجمهور عددا كبيرا من الأشخاص على خشبة المسرح. والمخرج يجب أن يستخدم ما أوتى به من عبقرية ليشير إلى الشخصيات واحدا واحدا من خلال تأكيد بالصورة والفعل. والجمهور فى وسعه حتى أن يبدأ فى الاهتمام بالمسرحية قبل أن يتم التعرف على هوية الشخصيات. وبعد ذلك سوف يحتاج إلى أن يعرف ماهى الشخصيات، ولماذا تعمل ماتعمله. وهذا يقتضى الكشف عن الشخصية والدافع لديها وهو ماسوف تقدمه هذه الدراسات فيما بعد.

ب ـ فئات الشخصيات:

بعد أن يجيب المخرج على السؤال من هم الشخصيات الفردية يقوم بربطهم بالمسرحية حسب درجات أهميتهم. ودرجة الأهمية لكل شخصية يمكن أن تتحدد بتأكيد قدر الحوار الذى لديه، ومساهمته فى الحبكة الروائية وموضوع المسرحية، وقدر الوقت الذى يقضيه

على خشبة المسرح. والمخرج هكذا يقسم الشخصيات إلى رئيسية PRINCIPAL ومساندة supporting ومساعدة subsidiary وأحيانا يكون التمييز بين الشخصيات الرئيسية prin- cipal والمناصرة supporting من الصعب الحكم عليه. وهذا لايهم كثيرا لاسباب أكاديمية، بقدر مايهم لأسباب تتعلق بفهم وتفسير وإخراج المسرحية. والشخصيات الرئيسية تتألف من تلك الشخصيات التى تدور بينها صراعات تؤدى حتما ومباشرة إلى نتيجة وحل للمشكلة الرئيسية فى المسرحية. وهى تخلق الخط الرئيسى للفعل والشخصيات المناصرة supporting، والخطوط المساهمة وإن كانت أقل درجة للفعل. والشخصيات المساعدة subsidiary هى عادة جزء من البيئة والجو. وهكذا فإن تقسيم الشخصيات إلى تلك الفئات categories الثلاثة يقول للمخرج شيئا عن بناء المسرحية باعتبارها كيانا قائما بنفسه. وهذه المعرفة لا تساهم فى تفسير المسرحية فحسب بل أيضا فى تقديم المعلومات المطلوبة لإجراء التدريبات والطرق التى تنتهج.

وفى مسرحية «الملك لير» لشكسبير مثلا نجد أن جلوستر وأدموند والأبله The fool وإدجار وجونوريل Goneril وريجان Regan وكورديليا Cordelia هم الشخصيات الرئيسية لأنهم يساهمون بأكبر دور فى فعل action المسرحية وموضوعها بغض النظر عن قدرالوقت الذى يمضونه على خشبة المسرح. وسوف يلاحظ أن «كورديليا» تمضى وقتاً أقل على خشبة المسرح من «كورن وول» وألبانى Allbany ومع ذلك فإن المذكورين أخيرا يجب اعتبارهما شخصيات مناصرة بقدر مايتعلق هذا ببناء المسرحية. أما الشخصيات الباقية «أوزوالد» aswald وبيرجندى وفرانس والطبيب والخدم والرسل فشخصيات مساعدة، ويجب أن يلاحظ أن الصراعات التى يكون ضالعا فيها «جلوستر» «وأدموند» و«ادجار» هى شخصيات ثانوية بمعنى ما ولكنها بمعنى آخر شخصيات رئيسية، وتساهم فى الفعل الرئيسى بمقتضى مواكبتهم للأحداث الضالع فيها الملك «لير» وابنتاه. أن الملك لير» بمثابة شجرة لها فرعان وبجذر واحد.

ولو أننا فحصنا مسرحية «الكل أبنائى» نجد أن «كريس» «وجو» Joe ومسز كيلرر Keller هم الشخصيات الرئيسية بسبب إسهامهم فى الفعل الرئيسى والموضوع Theme للمسرحية، و «آن» Anne و «جورج» شخصيتان مساندتان Supporting وكل الشخصيات الأخرى شخصيات مساعدة subsidiary.

جـ ـ بطل الرواية والبطل المنافس:

لتقرير أى الشخصيات تنتمى إلى الفئات الثلاثة السابق الحديث عنها يكون المخرج قد حدد أيضا الشخصية الرئيسية Central أو بطل الرواية Protagonist والبطل المنافس Antagonist وبطل الرواية هو الشخصية التى يقوم صراعها أو مشكلتها بدفع الفعل الرئيسى للمسرحية. فهاملت بطل الرواية. والبطل المنافس يخلق القوة المقابلة لبطل الرواية. «وكلوديوس» بطل منافس، والبطل المنافس يمكن أن يكون شخصية أخرى أو قوة خارج أو داخل بطل الرواية نفسه. والرجل يمكن أن يكون فى صراع مع رجل آخر أو مع القدر أو مع قوة أو مع نفسه. والبحر مثلا هو المنافس فى مسرحية «أونيل O' Neill» «أنا كريستى» Anna Chritie ومعظم المسرحيات الكبيرة فيها شخصية رئيسية أو بطل للرواية. ومسرحيات مثل «هاملت» والملك «لير» و «عطيل» و«أوديب ملكا» و «ماكبث»و«فاوست» فاوست أمثله لهذه الصفة الرئيسية Centrality، وبعض المسرحيات تتركز فى شخصيتين تدور حولهما الشخصيات الأخرى. ومسرحيات مثل «ترويض الشرسة» و «عودى ياشيبا الصغيرة» و «الكل أبنائى» أمثلة فيها توأمان على مستوى البطولة (بتروشيووكاثارينا) (دوك ولولا)و (كريس وجو) كشخصيات رئيسية ثنائية. وثمة مسرحيات أخرى فيها ثلاث أو أربع شخصيات رئيسية Central فمسرحية هنرى الرابع لشكسبير فيها «فولستاف» و «هال» «وهوتسبر» ومسرحية «دقة بدقة»لشكسبير أيضا الدوق وأنجيلو وايزابيلا. وفى مسرحية «الليلة الثانية عشرة» «فيولا» و«مالفوليو» وأورسينو و «أوليفيا» و «سيرتوبى» و «سير أندرو» «وماريا» Maria .

وفى حالة هذه المسرحيات نجد أن الشخصيتين أو الشخصيات المتعددة وهى شخصيات رئيسية، يقابل أحدها الآخر، وهى رئيسية على قدم المساواة. ومن ثم فان الصراعات تخلق تيارات منفصلة من الفعل Action الذى تمتزج فى آخر الأمر ويخلق وحدة فى الفعل.

د ـ التعرف على الشخصية والتعاطف معها:

بعد أن يكون المخرج قد تأكد من أن الجمهور يفهم من هى الشخصيات وفئات الجماعات التى تنتمى إليها، يكون لزاما عليه ان يحدد درجة تعرف الجمهور على الشخصيات والتعاطف معها. وإذا كان أفراد جمهور ما مهتمين بهذا الأمر فإنهم يجب أن يتعرفوا على الشخصيات فى مسرحية على انهم مثلهم أناس يعرفونهم أو سمعوا عنهم أو قرأوا عنهم. والجمهور كى يصبح شديد الاهتمام بالشخصيات يجب عليه أن يتعاطف معها.

وتعرف الجمهور على الشخصيات إنما يتأتى من مشاهدة أفعال يمكن تصديقها وسماع كلام يمكن تصديقه على خشبة المسرح. والمألوف بطبيعة الحال يمكن تصديقه ويستدعى الانتباه والاهتمام عندما يمكن أن يقال، بالإحالة إلى شخصية هى تماما مثل جاره فى البيت المجاور لبيته أو الرجل الذى التقى به فى الجيش أو شقيقه أو حتى مثله هو نفسه. والعامل الذى يسمح فى المسرحية بالتعرف Recognition على أشخاص مألوفين بمثابة قيمة درامية محددة. وقيمة التعرف هذه فى المسرحيات تأتى من معرفة السلوك الإنسانى.

ومع ذلك أيضا فإن الكثير من الألفة يمكن أن يثير السأم. وهكذا فإن الشخصيات النمطية التى يمكن التكهن تماما بسلوكها لها قيود خطيرة من حيث اهتمام الجمهور. فالجمهور يريد ألفة كافية للمعرفة والتصديق، ولكنه يريد اندفاعا لما هو غير مألوف للارتباط بالاهتمام. ولسوء الحظ فان المواقف والعادات والبيئة تبحث عن عدم إمكانية التكهن وعدم امكانية التكهن Unpredictability . على أية حال يجب ان تكون قابلة للتصديق. والجمهور يجب أن يكون له الحق فى أن يفعله. والشخصية التى يمكن معرفتها وتصديقها ولكنها شخصيه لا يمكن التكهن بها هى شخصية مسرحية.

إن المواقف غير المألوفة تسعى إلى عدم إمكان التكهن بالكلام والفعل Speech and action المسئولين عن اهتمام الجمهور بالشخصيات فى مسرحيات«فى انتظار جودو» لصامويل بيكيت «ووفاة بائع متجول» لآرثر ميللر، و «عربه اسمها الرغبة» لتينسى ويليامز – شخصيات لا يمكن التكهن بما تفعل لدرجة كبيرة، ومن ثم فإنها فعالة مؤثرة من الوجهة المسرحية. والشخصيات الرئيسية فى ميلودرامات كثيرة لايمكن التكهن بما يحدث فيها ومع ذلك فكل هذه الشخصيات لابد أن تكون لها تجعلها شبيهة بالمخلوقات البشرية الأخرى لكى تعرف وتصدق.

وثمة عادات وبيئات غريبة تخلق عدم امكان ساحر للتكهن فى الشخصيات. وشخصيات عديدةلها بيئات وعادات ومواقف غير مألوفة لدى معظم الجماهير ولكن يمكن معرفتها لأننا قرأنا أو سمعنا عنها، ولأنها تظهر العواطف الاساسية والافعال الاساسية الشائعة لدى كل البشر. ومن ثم فإنها يمكن ان تصدق أيضا.ومعرفة الجمهور للشخصيات يمكن ان يأتى مما هو مألوف وما هو غير مألوف على السواء، وإن كان مما يمكن تصديقه.. ومعرفة

الجمهور هى عملية التعرف على الذات وعلى البشر مع الشخصيات على خشبة المسرح. والجمهور يستجيب باهتمام وفهم لما هو غير انسانى وهو يجب أن يرى الشخصيات المسرحية مشابهة على وجه اليقين مع نفسه. ويجب ان تكون ثمة رابطة قرابة بين الشخصيات وبين الجمهور. وهذه القرابة تثير التعاطف Sympathy وهذا التعاطف مع الشخصيات مرتبط ارتباطا وثيقاً مع أهمية قيمه التعرف عليها. والجمهور يجب أن يتعاطف مع الشخصيات إذا كان عليه ان يشاركها فى انفعالاتها. وكلما كانت المسرحية حادة تراچيديا كلما كانت هامة بالنسبة للجمهور للتعاطف تعاطفا شديداً على الأقل مع الشخصيات الرئيسية. والتعاطف مع الشخصيات له علاقة كبرى بنجاح المسرحية والمخرج يجب ان يحترس من المسرحيات التى فيها شخصيات لا يحبها الجمهور إذ أن الجماهير يجب أن تحب الشخصيات، إذا كان لها أن تعبأ بما تفعل وبما يحدث لها. ويلاحظ أن الكلمة «يحب» قد وردت فى البحث، وهى تتضمن درجة ما من التعاطف. والجمهور يمكن أن يكون متعاطفا مع الشخصيات الكوميدية ولكنه يجب ألا يكون متعاطفا بشدة إلى حد أن يصبح عاطفيا معها ولا يكون بمقدوره أن يضحك. فالضحك هو أولاوقبل كل شئ هدف الكوميديا ولعله يكون من الأفضل أن نقول أن الجمهور يجب أن «يحب» الشخصيات الكوميدية وأن يكون «متعاطفا» مع الشخصيات الجادة.

إن الجماهير تحب الشخصيات لأسباب أخرى غير الصفة الكوميدية فمثلا الشخصيات الشريرة يمكن أن تكون محبوبة فى مسرحية ما مثل «مفستوفوليس» Mephistopholis شخصية أحبها الجمهور منذ أن ظهرت فى الدراما إبان القرون الوسطى كشيطان. وقد أحبه الجمهور لأنه شرير ذكى بارع. وفى مسرحية فاوست Faust لا يحظى بالحب بسبب ما يتسم به من شر يتوسل بالذكاء والبراعة فحسب بل لأنه مدعاة للتسلية.

هـ ـ علاقة السببية والشخصية:

إن تعاطف الجمهور مع الشخصية يرجع إلى حد ما إلى الدرجة التى تهتم بها الشخصية بشئ ما. وإذا حدث أن اهتمت بأمر فإن الجمهور سوف يهتم بدوره بدافع من تفهمه وتعاطفه. ولكى تهتم الشخصية بشئ فإنها يجب أن يكون لديها الدافع والإرادة لأن تفعل شيئا؟ ليكّون شيئًا، ولكى تفلت من شئ.. إلخ. والشخصية تبدى باستمرار إرادتها والمخرج يجب أن يسعى باستمرار إلى إثبات ذلك بجلاء وإرادة شخصية أما إرادة الشخصية

فهى سبب هذا الفعل سواء كان داخليا أو خارجيا. والشخصية لكى تكون درامية يجب أن تظهر أن لها إرادة.

وفى تحليل المسرحية من أجل القيم العامة أو الجماعية للشخصية يجب على المخرج أن يبحث عن شخصيات لها قوة إرادة، وكلما كانت الإرادة قوية كلما كانت إمكانات الدراما أكبر وكلما زادت مصداقية المسرحية.

والمسرحية التى تكون الشخصيات فيها ضعيفة الإرادة تفتقر إلى عنصر التشويق بالنسبة للجمهور. والمسرحيات التى أثبتت للجمهور أنها ذات جاذبية من خلال اختيار الزمن هى تلك المسرحيات التى فيها شخصيات قوية بسبب الاقتناع بأن إرادتهم قوية. وقوة الإرادة يمكن إظهارها بقلق داخلى، وكذلك بفعل فزيقى. وهاملت Hamlet لشكسبير يوضح النوع الأول، «وتامبورلين» Tamborlim «لكريستوفرمارلو» Marlowe النوع الثانى (٦٠) وكثيرا ما يمكن لتدريب الإرادة أن يؤدى إلى فعل داخلى أو فعل خارجى كما فى «عطيل»، وإرادة «لير» تكاد تظهر تماما بضغط داخلى وفعل داخلى. وقوة أفكاره وعواطفه تعوض نقص فعله الفيزيقى. وإرادة الممثل القائم بدور رئيسى يمكن أن تثير مسرحية بأكملها وتدفعها إلى فعل، ويمكنها أن تخلق حالة من عدم التوازن من التوازن. وكاتب المسرحية يجب عليه أن يختار نوع وقدر التدريب للممثل الذى يقوم بدور رئيسى والمطلوب لكى يفعل هذا. والشخصيات والأحداث يجب أن توضح وتنظم بحيث تكون ملتهبة جدا وينتظر أن تزول بعمل إرادى من الممثل القائم بدور رئيسى. والمناقشة تدل ضمنا على أن الشخصيات التى تحيط بالشخصية الرئيسية يجب أن تكون لها إرادات أيضا. والشخصيات لكى تقوم بتدريب إرادتها يجب أن ترتبط مع شخصيات أخرى فهى لايمكن أن تكون فى عزلة. والعلاقات عادة تنشأ من الرغبة والإرادة. ورغبة «هاملت» فى التعليم حفزته إلى أن يذهب إلى الجامعة فى «وتنبرج» Wittenbung حيث أقام علاقة مع «روزنكرنتس» Ro-sencrantz» وجولدن سترن» Guildensternاللذين كانا فى الجامعة لنفس السبب. ورغبتهم الأخيرة فى التجسس على «هاملت» لصالح الملك «كلوديوس» Claudias خلقت علامة أخرى. وهذا أسفر عن وقوع صراع بين الإرادات فيما بينهما وبين «هاملت». وعندما أرتاب هاملت فيهما وقاوم رغبتهما فى الحصول على معلومات للملك وهذا

الصراع بين الإرادات كان صراعا بين الشخصيات. وهناك مصدران آخران للصراع: الإرادة ضد نفسها، والإرادة ضد قوة خارجية مثل القدر والقانون والتقاليد والبيئة.

والحديث مع النفس في مسرحية «هاملت» «أن تكون أو لا تكون» To be or nor to يوجد مثال للإرادة ضد نفسها. وفي مسرحيات أخرى عديدة هناك شخصيات كأمثلة للإرادة ضد نفسها، شخصية بطل يصارع أجزاء من شخصيته، ضميره وحبه لفتاته وحبه لوالده الخ. وقلب الملك «لير» هو صراع «لير» مع نفسه.. و «ماكبث» في صراع دائم مع الاحساس بالواجب «لدنكان» Duncan قبل اقتناعه بقتل الملك.. ومسنركيللر Mrs. Keller تمر بها لحظات من الرغبة في الإيمان بأن لارى Lory حي يرزق، حتى لو كان جزء منها يقول لها إنه ليس كذلك.

«وأوديب» مثال كلاسيكي لإرادة في صراع مع القدر أو الآلهة، «وبروميثيوس» Prometheus في مسرحية روميثيوس مغلولاً Prometheus Bound مثال مماثل. وبارتلى Bartley في مسرحية الراكبون إلى البحر يحارب ضد القوة المهلكة للبحر عندما يعتزم أن يذهب إلى السوق وفي مسرحية أخرى يشن البطل حربا ضد بيئته.

وفي معظم حالات الصدام بين إرادة الشخصية يكون الصراع مع أكثر من قوة في وقت ما. وقد يكون في صراع مع نفسه ومع شخصيه أخرى في نفس الوقت. «وهاملت» يوضح هذا عندما يكافح ضد ماضيه، وحبه «لأوفيليا» Ohelia بينما يتهمها بأنها زائفة بالنسبة له في مشهد «أذهبى إلى دير للراهبات» «وجلوستر» Glouster أيضا يوضح هذا النوع من الصراع المزدوج عندما يخبره «أدموند» Edmund بخيانة «إدجار» Edgar المفروضة لوالده.

ويجب أن يكون واضحا أن الشخصيات لها علاقات وإرادات ومعارضة وصراعات بهذا الترتيب وهذه هي عملية ابداع الدراما. والمخرج عليه أن يبحث عن هذه العناصر في تفسيره للمسرحية ويجب عليه أن يوطد دعائمها في عرضه المسرحي.

و- الشخصيات الرئيسية العاملة والسلبية:

إنَّ قَدرَ الإرادة سواء كان يُحدِّد أو لا يحدد الشخصية يكون فعالا Active أو سلبيا Passive ومهما يكن فإنه ليس سيئا جدا أن تكون فيها شخصيات ضعيفه الإرادة وثانوية

ولكن الأمر يكون مهلكا إذا كانت إرادة الشخصية الرئيسية أضعف. والشخصية الرئيسية السلبية تحظر احتمال وجود صراعات درامية. والأشياء يمكن أن تحدث له ولكنه لا يسبب أبدا حدوث أشياء تحدث لاى واحد آخر. وهو يصبح ضحية للشخصيات والأحداث الأخرى ولكنه لا يقوم أبدا باى قتال، ومن ثم لا يخلق موقفا دراميا. ومثل هذه الشخصية قلما تكون شخصية شائقة فى نظر الجمهور وقلما يتعاطف معها.

ومهما يكن من أمر فإنه إذا كان هذا النقص فى الإرادة يمكن تعويضه بتعذيب داخلى وحساسية Torment، فإنه يمكن أن يكسب العطف، ومن المحتمل أن يكون من المستحيل بالنسبة لكاتب مسرحى أن يخلق شخصية هى مجردة تماما من شئ من مظاهر الإرادة وحتى عندما تكون الافعال الفيزيقية لشخصية ما مؤلفة من مجرد الذهاب من موضع الجلوس إلى موضع آخر فإن شيئا من الارادة تكون قد أبدته الشخصية. والشخصية التى تقوم بدور رئيسى فى مسرحية ما وتكون عديمة الإرادة لا ترى إلا قليلا فى الحياة التى تستحق أن يعيشها المرء، بل إن الناس حوله يبدون أيضا سلبيين بالنسبة للحياة، وهى فى النهاية تنتحر. وغنى عن البيان أن الجمهور لا يبالى بهذا، فمعظمهم سوف يستغرقون فى النعاس.

ز- العلاقة الرئيسية:

إن الصراع بين الشخصية الرئيسية أو الشخصية التى تقوم بالدور الرئيسى فى المسرحية يكون مع الشخصية المعادية Antagonist. وصراع مثل هذا يخلق علاقة رئيسية تكون الفعل الرئيسى. فهاملت ضد «كلوديوس» Cloudius مثال للعلاقة الرئيسية التى يتم الحفاظ عليها طوال المسرحية. وكذلك «كريس» Chris «وجو» فى مسرحية «كلهم أبنائى». والشخصيات الرئيسية يمكن أن تكون ضالعة فى شخصيات أخرى غير الشخصية المعادية ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات التى تكون ضالعه فيها بعمل هى جزء من العلاقة الرئيسية. فمثلا هاملت يصبح ضالعاً مع «بولونيوس» و«لايرتس» Laertess «وأفيليا» Ophelia وأمه و«روزنكرتس» Rozencrantz و«جلد نسترن» Guildenstern ولكن هذه الصراعات ترتبط بانه ضالع مع «كلوديوس».

والمخرج ينبغى أن يكون حريصا على أن يتحاشى مسرحية تنتشر فيها علاقات وأفعال. ويجب عليه أن يوطد دعائم العلاقة الرئيسية ويؤكدها وكذلك وحدة الفعل والشخصيات

الرئيسية التى تحافظ على العلاقة الرئيسية يجب ألا يسمح لها بأن تسقط من المسرحية لأية فترة كبيرة من الزمن.

أما الشخصية التى تكون بعيدا عن مقدمة خشبة المسرح تفقد بؤرة انتباه الجمهور ومن ثم تضعف، وإذا كان لابد أن تكون خارج خشبة المسرح فإن الفعل فى المسرحية يجب أن تكون له صلة به والحفاظ على علاقة رئيسية تفترض وجود انتباه واهتمام وتوتر لدى الجمهور، والجمهور يتعرض للحيرة والبلبلة من هذه الاعمال غير المعظمة التى يكون ضالعا فيها.

حـ ـ العلاقات الثانوية:

إن الشخصيات الرئيسية تخلق العلاقة الرئيسية فى المسرحية، أما الشخصيات الثانوية فإنها مع الشخصيات المساندة والمعاونة تساهم بدور فيها. وهى تساهم بدور فيها بأن تصبح ضالعه مع بعضها، بحيث أنها تمت بصلة للشخصيات الرئيسية وبالعلاقة الرئيسية. وفى مسرحية «كلهم أبنائي» نجد أن العلاقة الرئيسية هى التى بين «جو» Joe، «وكريس» Chris كما أشار إلى ذلك دخول چورچ فى الفصل الثانى، واشتراكه الذى أعقب ذلك فى أحداث مع «چو» ومسز «كيللر» ما يكشف النقاب عن عنصر يؤثر تأثيرا شديدا فى العلاقة الرئيسية. «وچورچ» شخصية (مساندة) Supporting وعلاقاته الثانوية حيوية جدا، «وفرانك» وهى شخصية ثانوية (مساعدة) Subsidiary يؤثر من خلال الحدث الذى يرتبط بالعلاقة الرئيسية ومعه طالع (٦١) «لارى» تماما بعد المشهد الذى يظهر فيه «چورچ» و«چو» ومسز «كيللر»،وفى مسرحية «الملك لير» نجد أن «أزوالد» Oswald وإن كان شخصيه مساعدة ويمثل «جونريل» Gonerilيشتبك فى مناوشات عديدة مع «لير» Learوكنت Kent وبهذا يساهم بدور فى العلاقة الرئيسية.

وليست كل الشخصيات المساعدة Subsidiaryلها علاقات هامة واشتراك عام بدور كبير، فالبعد منها ليست له إلا بمثابة جو وبيئة أو تكون بمثابة خدم ورسل ولكن لا تكون لها صراعات تنشأ من العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى ووظيفتها غالبا وظيفة تكنيكية لا درامية، والخادم فى مسرحية الملك «لير» الذى يقل له الملك لير فى الفصل الأول فى المشهد الرابع أن يذهب ويقول له إنه سوف يكلمها، له هذه الوظيفة التقنية.

وأهمية العلاقات الثانوية Secondary zelotiondhip ومشاركتها بدورها يكمنان فى صفاتها الدرامية. والمخرج يجب عليه دائما أن يسعى إلى تحقيق مثل هذه العلميات التى تكون الشخصيات ضالعة بأدوار فيها لأنها تبقى المسرحية نابضة بالحياة. ويجب عليه أن يحترس من تلك المسرحيات التى فيها علاقة رئيسية تذوى فى بعض المشاهد ولا تكملها علاقات ثانوية Secondry relatioships. والمسرحية التى تحدث فيها صراعات كبرى مع صراعات صغيرة تكون فى خطر من إغراء جمهور المتفرجين بالنوم بين المشاهد الكبيرة. وبدون وجود أحداث ثانوية فإنها تفقد عنصر التوتر، بل وصفة الاتجاهية Directinolity فيها.

ط ـ حالات التباين فى الشخصية:

إن التباين ينطوى ضمنا على وجود خلاف، والخلاف يشير ضمنا إلى وجود معارضة وصراع، والصراع هو الدراما. والمخرج فى تحليله لمسرحية ما يجب عليه أن يتنبه إلى ما هو درامى وأن يبحث عنه.. وبينما هو يسبرغور اجمالى المسرحية فإنه يراها، إذا كان يتصورها بصريا، تصميما بالألوان والشخصيات كجماعة وكأفراد تساهم بلونها فى التصميم وفى البناء. وبينما يفكر المخرج فى كل فرد، فإنه يجب عليه أن يراه فى لون متباين Contraet مع الشخصيات الأخرى ويمكنه أن يرى الشخصية الرئيسية التى يتعاطف معها الجمهور كتصميم لتونات Tones مختلفة تنطوى على بعض الألوان الأولية الدافئة، والشخصيات الرئيسية المعارضة فى ثونات من الالوان الباردة مع الشخصيات المساندة. والمساعدة فى تونات من الألوان الدافئة والباردة حسب علاقاتها مع الشخصيات الرئيسية. والتباين يضفى صفة فردية على الشخصيات ويجعلها فى تعارض مع بعضها بعضا. وإذا كان المخرج لايستطيع أن يرى شخصياته فى تباين مع بعضها بعضا، إما لأنها مرسومة بصورة غير واضحة وباهته، وإما لأنه عجز عن فهم الخلافات التى بينها. وإذا كان المخرج بعد دراسة متكررة للنص المكتوب لا يزال يعجز عن رؤية وجود التباين بين الشخصيات فإنه يجب عليه أن يشير على كاتب المسرحية بأن يخلقها فى المسرحية. ويجب عليه أن يقدم تفسيراً ويوجه الممثلين لكى يحققوا وجود تباين. وإذا كانت هذه الأمور غير ممكنة فإنه من الأفضل ألاينتج المسرحية.

إن كل دراما ناجحة سواء كانت مسرحية جادة أو كوميدية، فيها شخصيات فى تباين مع بضعها بعضا. «ومكبث» يكسب قدرا كبيرا من تأثيره الفعال لأنه يرى بشكل بارز ضد

ليدى ما كبث «ودنكان» Duncon وماكدوف Macduff. «وهاملت»، بالمثل يكسب بالمقارنة «بكلوديوس» و«هوراشيو» «ولايرتس» «وروزنكرنتس» «وجيلدنسترن». «وأوديب» «وكريون» يقدمون وهم فى حالة تباين حادة.«ونورا Nora» ـ الزوجة الدمية ـ تظهر فى تعارض مع «تورفالد» Torvald. «ولولا» Lola «ودو» Doeرغم أنهما يحّنان إلى شبابها الضائع يقسمان بأنهما أكثر درامية حسب ما بينهما من خلاف. «وعطيل» «وياجو» «وكاسيو» بمثابة دراستين أخريين للتباين.

وحالات التباين فى الشخصية يجب أن تكون ظاهرة بين الشخصيات الفردية. وحالات التباين المذكورة يجب أن تكون حالات للتباين بين كل شخصية وغيرها.فشخصية «ياجو» بمسرحية عطيل شكسبير رغم أنه فى حالة تباين مع الشخصيات الأخرى هو أيضا شخصية له أمزجة متباينة، فهو ساخر سخرية لاذعة بصورة متميزة ولكنه لا يرى دائما بنفس الدرجة من تلك الحالة العقلية والنفسية. وروح الفكاهة وإن كانت ظلالاً لا نهاية لها للإحساس توجد كامنة فى كيانه.والمفسرون العظام لشخصية «ياجو» قد بينوا التونات العديدة فى شخصيته. وجمهور المتفرجين يمل عادة من الشخصية التى تكون باستمرار فى حالة عقلية ونفسيه Mood واحدة. وهذه الشخصية ذات اهتمام محدود وهى تقيد الاحتمالات الدرامية فى المسرحية. وفى البحث عن تنوعات فى الحالة العقلية والنفسية يجب على المخرج أن يبحث عن تنويعات نغمية داخل كل شخصية. وعدد كبير من كتاب المسرحية المحنكين يعتقدون أنهم قد رسموا شخصيات هامة وشائقة، ويعتبرون الشخصية فى مسرحياتهم تلعب دورا هاما عندما يقدمون فى الحقيقة مشاهد تظهر فيها شخصياتهم فى أكثر من ضوء واحد. وإذا كان لشخصية أن تكشف النقاب عن وجه أو أكثر من وجه فإنها يجب أن توضع فى مواقف مختلفة اختلافا كافيا تسمح لها بان تظهر وجوها أخرى. والمخرج يمكنه أن يختبر بعد الشخصية بتحديد ما إذا كانت تتفاعل مع المواقف المختلفة بطرق مختلفة. والشخصية التى تعمل بنفس الطريقة فى كل الظروف هى شخصية من طراز له جانب واحد. وما لم يشوه المخرج معنى المشاهد فإنه لا يستطيع أن يظهرها بطريقة أخرى.

ى ـ النمو فى الشخصية:

إنّ النمو فى الشخصيات qrowthin the character له قيمة كبيرة فى بناء المسرحية. وهذا يتضح بجلاء من تدرج الشخصيات من حالة جهل إلى حالة معرفة وإنجازها لنظرة

جديدة متعمقة فى المشكلة التى يواجهونها، واتخاذها موقفا مستنيرا إزاءها يثيران ماديا المسرحية بأسرها. وهذا النمو فى الشخصية فى بعض المسرحيات بطبيعة الحال يكون عكس ما يقصده المؤلف إجمالاً. فقد يكون قصده هو أنها ينبغى أن تكون قد نمت ولكنها عجزت أن تفعل هذا فقد ظلت عمياء لا ترى أخطاءها ومواطن ضعفها وغلبتها الكارثة على أمرها. «وكوريولانوس» مثال للشخصية التى تصبح بالتدريج أكثر شعورا بالمرارة والشدة ولكنها لا تصبح مستنيرة enlightened إن (كوريولانوس) (٦٢) يمثل التدرج فى الشخصية ولكنه لا يتغير بنمو الشخصية.

وفى المسرحيات التى تكافح فيها الشخصيات مشكلات إنسانية أساسية مثل علاقة الوالد بأولاده كما يمثلها «لير» «وجلوستر» فى مسرحية الملك «لير» حيث تجد تطور الشخصية إلى الاعتراف بأخطائها، لا تثرى فقط التجربة العاطفية للجمهور بل ترفع روح الإنسان. وهذه القيم إلى حد كبير مسئولة عما تستحقه المسرحية من تقدير وهى تعمق إدراك الإنسان لكُنْه الإنسان.

وهذا النمو موجود فى شخصية «هاملت» فى المشهد الذى يظهر فيه مع «هوراشيو» بعد عودة «هاملت» من انجلترا. وعطيل لا يرى خيانة ياجو لثقته فيه وحب ديدمونة له وأخيرا يفتح عينيه ليرى الحقيقة. إن كل إنسان يكرس حياته لاكتشاف علاقة كل إنسان بالحياة والموت. بل أن «كيت» (٦٣) Kate «وبتروشيو» Petruchio يتم ترويض أحدهما للآخر ليكونا مناسبين للزواج.

على أن التغيير فى الشخصية ونموها يخلقان منحنى المعنى فى عدد كبير من المسرحيات. وقد يكونان حجر الزاوية فى بناء مسرحية. والمخرج يجب عليه أن يحس بهما عندما يقوم بتحليل التصميم الاجمالى ويجب عليه أن يبحث عنهما أولا فى الممثل الذى يتعاطف معه الجمهور ثم فى الشخصيات المحيطة به.

وثمة جانب هام من نمو شخصية البطل Protagonist التى يتعاطف معها الجمهور هو سلوكها النهائى المناخى. ويشير الخبراء إلى أن المخرج يجب أن يراجع هذا المظهر الاساسى من المسرحية لكى يختبر منطقها وبناءها وهو يقترح قراءة الفصل الأخير أولا للتاكد والاطمئنان إلى أن المسرحية تنمو بصورة واضحة ويمكن تصديقها حتى تصل إلى

الذروة. بل يكون من الأفضل للمؤلف أن يكتب الفصل الأخير من المسرحية ليبنى المسرحية بطريقة سليمة.

ك ـ بعد الشخصية:

وأخيرا فإن المخرج فى دراسته للمسرحية من أجل مجموعة القيم للشخصية يجب عليه أن يحدد درجة الكمال أو البعد dimensionality للشخصيات كمجموعة. وقد رأينا من قبل أن الطبيعة الخاصة للدراما تتطلب اختيارا Selectivity وتفهما ورفع قوة الشخصية. ونحن نعرف أيضا أن الشخصيات المسرحية يجب أن تقسم بالتماسك والانسجام اللذين لا يوجدان فى الناس فى الحياة. وبالفعل فإن التحديد والوضوح فى الشخصية يبلغ قدر سمى «تنميط» Typification لكل الشخصيات التى توجد فى الدراما. والعرف فى المسرح يتطلب هذا الأمر، وعلى المخرج دائما أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه بغض النظر عن درجة الواقع الذى تحققه المسرحية اجمالا. وكل أسلوب من أساليب الكتابة المسرحية ـ من أسلوب الاتجاه إلى الطبيعية إلى أسلوب الاتجاه إلى التعبيرية ـ تحكمه حدود فنية تقيده. والمسرح يحب دائما عدم الخلط بينه وبين الحياة [Theatre must not be confused with life] وقد لوحظ أن المخرجين والممثلين على السواء عندما يقومون بتحليل الشخصيات ومحاولة خلقها فى الأداء ينسون أحيانا هذه القاعدة الأساسية الهامة بالنسبة لعملهم.

وفى نطاق التقاليد المتعارف عليها فى الدراما، على أيه حال، هناك مقياس لقياس درجة اكتمال الشخصيات يمكن أن يستخدمه المخرج. وهو فى تحليله للمسرحية إجمالا من الضرورى بالنسبة له أن يحدد أين ينتمى أفراد مجموعة شخصياته على المقياس. وفى حديثنا يمكننا أن نبدأ بالشخصيات الأقل من غيرها فى النمو الكامل وننتقل إلى عرض أمثلة للشخصيات التى نمت نموا كاملا. ويجب علينا أن نشير فى الحال إلى أن هذه هى دراسة مقارنة من أجل أعراض تفسيرية، وأنها لا تتعلق بجدارة بأى مثال للعرض على خشبة المسرح. والدراما التعبيرية لا تبذل إلا شيئا من الجهد لتحقيق الكمال للشخصية. والشخصيات بمثابة شفرات غامضة ولا شئ أكثر من ذلك. إنها ليست لها أسماء.

وهناك شخصيات لها سمات مجازية فى المسرحيات الأخلاقية كمسرحيات الفهم، والاعمال الصالحه، والشهوة والتى لها على الأ قل سمات دينوية تشاهد فى الحياة كل يوم

يمكن التعرف عليها. إنها أكثر من مجرد أفكار لها دلالة. وهناك واقع لا تحققه الشخصيات التعبيرية وبعد ذلك هناك الشخصية النمطية Type والشخصيات النمطية توجد فى أرجاء مدى الدراما وهى متوقعة فى الكوميديا والفارس والميلودراما، ويمكن التعرف عليها بسهولة وبصورة يمكن تصديقها. والكوميديات الرومانية هى التى وطدت دعائمها أولا كالخادم البارع المهذب، والأب الداعر والسيدة التى لا تتمسك جدا بالفضيلة، والشاب ذو الأفكار المتحررة ورجل الأعمال المغرور، وكلها شخصيات مألوفة فى المسرح عامة.

٣ ـ القيم العارضة للشخصية Individual Character Values

الدراسة التى يقوم بها المخرج للقيم الجماعية للشخصيات قد أسفرت حتما عن تكوين آراء عن القيم التى تنفرد بها شخصية معينة وهذه عامة وتكونت بالرجوع إلى المسرحية إجمالا، وإلى بناء المسرحية. والآن بالإحالة إلى الممثل فإن كل شخصية فردية يجب أن يتم فحصها بحثا عن ديناميات درامية لرؤية شخصية فى حالة عزلة كاملة بعيدا عن العلاقات مع الشخصيات الأخرى. والشخصية التى يحتمل أن تكون درامية كما رأينا من قبل، يجب أن تكون لها علاقة بشئ أو شخصية أخرى أو قوة. ومهما يكن من أمر فإن من الضرورى للمخرج أن يقوم بتحليل شخصيته التى تفصله عن الأفراد الآخرين والنتائج فى بعض أنواع العلاقات والسلوك لافى الأنواع الأخرى.

أ ـ سمات التعرف على الهوية ومعرفة الشخصية:

إن كاتب المسرحية يقدم شخصية ما فى وقت معين من حياتها، فى بيئة خاصة بها، وكذلك علاقاتها الخاصة وفى حالة عقليه وصحية معينة وتاريخها الشخصى. والحقائق الهامة تقول للجمهور من هى؛ والخطوة الأولى فى الدراسة هى التعرف على هويتها باكتشاف تلك التفاصيل التى تجعلها مختلفة عن أى شخصية أخرى فى المسرحية.

وفى دراسة مسرحية «الكل أبنائى» لآرثر ميللر نجد أن «جو كيللر» Joe Kellerله ابنان هما «كريس» Chris الذى هو على قيد الحياة، ويعيش ويعمل معه، «ولارى»Larry الذى يفترض أنه سقط صريعا فى الحرب أو من المفقودين فيها ـ ونعرف أيضا أن «كيث» Kate هى زوجة «جو» Joeوأم ابنه ونعرف أن «آن» Anne «وجورج» هما ابنا الشريك السابق فى العمل لجو Joe وأن فرانك وزوجته يعيشان فى البيت المجاور مثل الدكتور

«بيليس» Bayliss وزوجته وابنه برت Bert. ونعلم أن «كريس» Chris يحب «آن» Anne ويعتزم الزواج منها، ومن ثم فإن الشخصيات بصفة عامة، يمكن التعرف عليها، ولكننا لانعرف قدرا كبيراً عن كل واحد منها.

ومن تحليل «جو كيللر» ومن هو؟ فى افتتاح الجزء الأول يصفه كاتب المسرحية كما يلى: «كيللر يقترب من الستين، رجل ضخم الجسم Heavy له عقلية صلبة وبنية متينة. وهو من رجال الأعمال لسنوات عديدة ولكن له طابع العامل فى محل لبيع الآلات ورئيس العمل فى المحل مع ذلك. وهو عندما يقرأ وعندما يتكلم، وعندما ينصت فإن هذا يكون بتركيز رهيب من رجل غير متعلم. وبالنسبة له هناك ما يثير العجب بصفة عامة فى أشياء عديدة، وهو رجل لأن أحكامه مستخلصة من التجربة، وله ذوق يشبه ذوق فلاح. رجل بين الرجال طبقا للنص وما ورد فيه عن عمره وصفاته الجسمانية وتعليمة ووضعه الاقتصادى ومستواه الاجتماعى وخلفيته الاجتماعية وسيكولوجيته. وبهذا فإن المخرج يعرف هذه العوامل التى يمكن بها التعرف على هويته، والجمهور لدى مشاهدته سوف يعرف شيئا عنها.. وعندما يتكلم، وبينما تتطور المسرحية، فإن الجمهور يعرف كل هذه الامور والحقيقة القائلة أنه رجل ضخم الجسم له طابع العامل فى محل لبيع الآلات، ورئيس العمالة، وهذا أمرٌ يملى عليه التمسك بعادات وحركات وإيماءات معينة. وطريقته فى الكلام تتأثر أيضاً بهذه الكلمات الوصفية النوعية لعقلية صلبة.

أما التوجيهات المسرحية Stage directions فهى مقيدة للمخرج وليست مقيدة لأفراد الجمهور الذين لم يقرأوها. والمخرج يجب أن يلاحظ هذا وألا ينسى أن الجمهور يجب أن يقال له وأن تبين له. وأحيانا يقوم مؤلف المسرحية بوصف شخصية بإسهاب، ويكتب ليكشف عن التوجيهات المسرحية التى تتبع على خشبة المسرح، ولكن هذا يكون بلا جدوى إذا لم يكن لزاما على الشخصية أن تقوم بفعل مميز وتشترك فى حوار مميز يمكن توصيلهما للجمهور. وميللر Miller باقلام النقاد رسام بارع، يقوم بمسرحة أوصاف شخصيته ويقدم توجيهات تتبع عند العرض على خشبة المسرح. والحوار الذى يشترك فيه جو كيللر يقول شيئا عنه «إننى لم أعد أقرا جزء الأخبار، فالأهم عندى أن أقرأ إعلانات طلب الوظائف» ونحن نعلم من هذا الكلام أنه من الأشخاص الذين يهربون من الواقع es-capist وأنه لا يهتم بقضايا العالم والمجتمع بصفة عامة. وهو يهتم بأشياء تتعلق به شخصيا.

وهو رجل أعمال يهتم بما يريده الناس وما يشترونه. وعندما يعبر عن عجبه من حاجة الناس إلى مؤسسة جديدة، فإنه يكشف عن معرفته المحدودة بالناس ويقول: «كل أنواع العمل أقوم بها. وفى يومى إما أن تكون محاميا أو طبيبا أو تعمل فى المحل. وهو يقول هذا للجمهور الذى من الواضح أنه قام بالعمل فى محل. بل إنه يسلم بأنه رجل جاهل بقوله: «إنك تنظر إلى صفحة مثل هذه فتدرك مدى جهلك» وبساطتة وسذاجته يكشف عنهما باستمرار روح الفكاهة عنده وإحساسه بالإشفاق على الناس. «وجو» Joeشخصية متعاطفه مع الناس ورجل عادى والجمهور يعرف من هو ويحبه، ويرضيه أن يرى أنه مثل عدد كبير من الناس الذين يعرفهم. والتعرف عليه جزء هام من الطاقة الكامنة الدرامية التى يتمتع بها.

ب ـ الشخصية الموضوعية ووحدات الموضوعية:

Character Objective and units of obyective نحن نعرف من هو «جو كيللر» ونريد أن نكتشف لماذا هو يتصرف كما يفعل ـ دافعه Motivation أو السبب causation الذى يدعوه إلى ذلك. ما مدى فعالية إرادته؟ إن استانسلافسكى (٦٤) Stanislvsky» أشار إلى هذا المظهر من مظاهر الشخصية بأنه الموضوعية Obgective أما «بولسلافسكى» Bolsvski (٦٥) وجماعة المسرح Group Theatre «واستديو الممثلين» يسمونه العمود الفقرى للشخصية. والعمود الفقرى ينبغى أن يعبر عنه بأنه فعل متعدى Transstive verbويجب علينا أن نلاحظ أن «جو» Joe يريد أن يفعل شيئًا. ففى الجزء الأول تقول «آن» Anne «أنه يريد أن يكون كل شخص سعيداً فيرد «جو» Joe بقوله «ذلك هو إحساسى. وفيما بعد فى نفس الجزء يقول لكريس Chris» أننى أريد بداية نظيفة لك «ياكريس» ـ إننى أريد لافته جديدة توضع على المصنع «شركة كريستوفركيللر» -Chris topher Keller incorported وأنا أعتزم ان أبنى لك بيتا، وأنا أريد أن تنتشريا كريس.. أريد أن تفيد مما صنعته (إنه الآن قريب منه) أعنى بفرح يا كريس، وبلا خجل.. بفرح. ومن هذه السطور، وغيرها من الآلات فى المسرحية يمكننا أن نقول أن العمود الفقرى لجو Joe هو أن يجعل كل شخص سعيدا، وبخاصة كريس Chris وهو يريد أن ينسى الماضى الذى له ضلع فى الفضيحة التى منى بها فى عمله، وأن يتحاشى أى أمر يسئ إليه. وهذه الرغبة ملحة وتتخلل كل فكر يجول بذهنه وكل عمل يقوم به.

وبعد تقرير العمود الفقرى للشخصية أو الهدف Objective يجب على المخرج أن يقسم هدفه الاجمالى إلى «وحدات» units أو «دقات» Beats ويقسم كل لحظة على خشبة المسرح. وفى الجزء الخلفى من المسرح Off stage يكون مدفوعا بهدف. وكل لحظة من هذه اللحظات هى وحدة، والوحدة الاولى لجو Joeهى أن يكون على ود مع الدكتور «جيم بايليس» وفيسما بعد نراه يريد أن يمزح وأن يكون على علاقة مع جاره فرانك Frank وزوجة جيم بايليس Jim ثم تكون له وحدة Unit أو دقة Beat مع «كريس» Chris تبين رغبته فى الحديث وأن يكون قريبا من ابنه. والمشهد الذى يعقب ذلك يبين ما طبع عليه من فطرة تقوم على الصداقة والود مع الأطفال. وهو ينشد أن يتحاشى الخلاف فى الرأى مع كيت Kate ويحاول أن يكون الحديث خفيفًا وسعيدا، عندما تصبح «آن» ومسز كيللر Thes Keller على خلاف.

جـ ـ مصادر المعارضة:

وبعد أن عرفنا من هو «چوكيللر» ، ولماذا يتصرف كما يفعل. ماهى مصادر المعارضة لرغبته الحكيمة أولا هناك «كريس» الذى يكون فى المشهد الأول مع والده يتهمه بمحاولة التهرب من النقاش عندما يخبره «كريس» بالمشكلة التى تسببها والدته لرغبته فى الزواج من «آن». أما النقطة التالية فتخص كلا من «چو» Joe الأب «وكريس» الابن ومعارضتهما فلسفة الحياة، وقد عرفنا أن هذا التعارض يخلق العلاقة الرئيسية فى المسرحية ومصدر آخر للمعارضة يتمثل فى مسز كيللر .والحادث الصغير المؤسف بينهما هو لحظة دخولها لاختلاف أساسى فى وجهة النظر. وكحادث عرضى هل يمكن اعتبار فكرة تسلط إزاحة وعاء المهملات من جانب «چو» رمزا لرغبته فى تنظيف حياته ؟! وكأمر طبيعى فإن «چورج» يمثل القوة الفعالة للمعارضه التى تحطم «چو» Joe.

ويعتبر ضمير «چو» Joe مصدرا آخر لصراعه وعندما يقول «كريس» أن لديك موهبة فى تجاهل الأشياء يجيب «چو» إنى اتجاهل ما أريد أن اتجاهل». إنه لا يقرا الجرائد التى تجعله يشعر ويفكر، وهذا التبادل فى المحادثة مع «كريس» يتضمن رفضا عميقا لمواجهة ماضيه. إن ما كان يزعجه هو أخبار حضور «چورج» لزيارته، إنه يتطلع دائما إلى البحث عن السعادة والسلام لنفسه وللآخرين ويود أن يعوض نفسه عن احتياجها».

ويتضمن حوار المؤلف أن «جو» Joe فى صراع مع بيئته، أو أن هذا الصراع ينشأ له عندما يحب كغيره من رجال الاعمال خلال الحرب ان يعتقدوا أنهم ضحايا لمناخ عاطفى وعقلى يشجع على هذا الموقف كن غنيا عندما يكون الغنا طيبا، فكر فقط فى نفسك وعائلتك، ودع الشر يقضى على بقية العالم. و«چو» يعترف بأنه كان قد تبنى هذا الموقف. وثراء الحرب بأية وسيلة هو خيط موضوع المسرحية «وكريس» يشرح المجتمع الذى يلومه المؤلف لاعتقاده فى فلسفة الحياة عندما يقول أن هذه أرض الكلاب العظام، حيث لا تحب رجلا هنا، بل تأكله. وهذا مبدأ نحيا به. وما عليك إلا قتل قلة من الناس هذه المرة وهذا كل ما فى الأمر هذه هى الحياة.

ومهما يكن فنحن لا نرى «چو» Joeيناضل ضد القوى التى جعلته يتبنى هذا الموقف، ولكن غرائزه الرقيقة الموروثة نحو القيم الأخلاقية السليمة تبدو واضحة على مسار المسرحية. وحديثه لشرح موقفه وأفعاله عن ضغوط تحمله حرب تعاقداته هى بمثابة التبرير الواعى لأخطائه.

د ـ نغمية الشخصية:

من التعرف على هوية الشخصية، والعمود الفقرى لها، ومصادر التعارض فيها تبرز إلى حيز الوجود نغمة Tone وهذا يعنى أولا وقبل كل شئ أن لها تأثيرها العاطفى على الجمهور. وشخصيه «چو» Joe فى «الكل أبنائى» لميللر Miller تولد تعاطفا Sympathy بسبب المشكلات التى تعترض «چو» والموقف الذى يتخذه نحوها يأخذه الجمهور على محمل الجد. وهو أحيانا يثير الضحك بسبب روح الفكاهة لديه، ولكنه إجمالا شخصية حادة وثقيله Heavy من الوجهة النغمية Tonally. وهو يثير الإشفاق ومؤثر عاطفيا وكلماته وأفعاله ومشكلاته تجعله على هذا النحو. إنه رجل صغير Little man من نسيج صلب، ولكنه مزعج، ويحاول أن يواكب موقفا خطيرا أساسيا وإنسانيا. «وجيم بايليس» Jim Bay-liss على النقيض منه، وهو شخص جاد أيضا ولكن له نغما مختلفا، وطريقته اللاذعة فى الحديث ومزاجه مع زوجته يجعلانه محبا للفكاهه ولاذع الكلام أكثر من «چو» Joeوله نظرة موضوعية نحو الحياة التى يكون له ضلع فيها بدرجة أقل من الوجهة العاطفية مع الشخصيات الأخرى ومع الجمهور. أما فرانك Frank وليديا Lydia فأولا وقبل كل شئ

شخصيتان كوميديتان، ويقومان بالتسرية وتخفيف الحالة النفسية والعقلية الجادة فى المسرحية. وبرت Bert يقوم بتحقيق نفس الغرض وهو أيضا ميال إلى الفكاهة والضحك. أما «سو» Sue فلسانها لاذع ولكن مع حس بالفكاهة، وهى مصدر لضحكات عالية تثيرها بين الجمهور، وهى صلبة ومرنة، مزيج من الجدة والمرارة فى اللهجة Tone. أما «كيت» Kate فانها شخصية جادة باستمرار، حائرة بين الغضب والدموع والإحباط وهى قوية الارادة، ولكنها تكون على حافة الانهيار تحت وطأة الضغوط المختلفة. ومع ذلك فإنها فى آخر الامر تثبت أنها أقوى من «چو» Joe وهى أساسا تتحدث بلهجة نبراتها ترتجف وإن كانت قوية.

ونغمية الشخصية مفتاح حيوى لتوزيع الأدوار على الممثلين فى المسرحية، والصفة الشخصية للممثل ـ ومظهره الطبيعى وصوته وطريقته فى الحديث والتحرك. وشخصيته الاجمالية ينبغى أن تساند وتؤكد نغمية الشخصية. والمخرج يمكنه أن يحقق قيما درامية هامة جدا بتوزيع الأدوار حسب النمط والصفات الشخصية للممثل.

هـ ـ أبعاد الشخصية ونموها:

إن «چو» Joeفى مسرحية «كلهم أبنائى» ليس شخصية كاملة ولكنه امرؤ كامل Completeوهو ذو أبعاد ثلاثة Three dimensionel والجمهور يعلم منه أشياء كثيرة، وكل كلام له وكل فعل منه ظاهران للعيان.ونحن نرى سماته المختلفة وحالاته العقلية والنفسية المتباينة بينما تمضى أحداث المسرحية قدماً نرى ذلك الجزء من الماضى الذى هو أمر حيوى بالنسبة لموضوع المسرحية (التيمة).وبينما يتكشف لنا بالتدريج خطوة بخطوة لجمهور، يضطر إلى التوقف عن الهرب من الماضى ويكره على أن ينظر إلى نفسه فى الضوء الساطع المبهر الذى يضيئه «كريس» Chris وحتى وقت مسيرةفعله فى الحياة كان على يقين مما يفعل وحازمًا. أما الآن فإنه لا يعرف ماذا يفعل وهو يأبى أن يصدق أنه كان مخطئا وهو يلوم بقية العالم. وقانونه فى الحياة لم ينجح معه، وهو ليس قويا بدرجة كافية لأن يحاول أن يعيش فوق قانون آخر . إن دنياه تنهار حوله وهو لا يتمتع بالذكاء أو الفراسة الروحية أو القوة لكى يعيد تنظيم حياته، وهو لا يتخذ إلا الطريق الذى هو خارج دائرة الانتحار Out Suicide. وهناك تقدم من الجهل إلى وجهة نظر جديدة ولكن ليس هناك

تقدم إلى المعرفة مع الفهم. وهو ليس يحقق فراسة جديدة فهو عاجز عن تحقيق ذلك. وهذا جزء من ارتباطه الشديد بمن حوله والذى يدعو إلى الإشفاق.

و ـ ومساهمة الموضوع:

إن حياة «چوكيللر» Joe Keller كما فى مسرحية ميللر «كلهم أبنائى» هى بمثابة توضيح للموضوع Theme ـ معنى المسرحية. ومساهمتة فى المعنى أكبر من مساهمة أية شخصية أخرى. وهى الشخصية التى يتعاطف معها الجمهور إلى حد ما ولكنه شخصية غير كاملة فهو فى حاجة إلى ذكاء «كريس» Chris لكى يجعله كاملا ويضفى عليه استنارة. ولو كان شخصية كاملة Protagonist لكان شخصية تراچيدية ومساهمة «كريس» Chris فى معنى المسرحية ليس إلا ثانوية بالنسبة لچو Joe. و «كريس» هو مظهر رمزى لوالده «چو» Joe فى أنه هو أيضا كان يفر من الماضى، وأنه أغمض عينيه حتى لا يرى أسوأ شكوكه وهواجسه التى تدور حول أبيه. وشعوره بالذنب لا يكمن فى مواجهة حقائق. فبالاضافة إلى الاشارة إلى الجريمة التى ارتكبها أناس مثل «چو كيللر» Joe Keller. يقول «آرثر ميللر» مؤلف المسرحية إننا يجب أن نتحرك ونأخذ اجراءً ضدها ونعاقب المذنب. «وكريس» Chis يوضح وجهة نظر والده برغبته العارمة في أن يأخذ والده إلى السجن. أما ساهمة «كيت» Kate فى الموضوع Theme فيكمن فى اصدارها على أن يواجه «چو» الحقيقة فى آخر الأمر وهى مثل «چو» آثمة لاخفائها الحقيقة. وأما عقابها فهى أن تعيش بدور ابنها «لارى» Larry وبدون «جو». وبالنزول على الترتيب من «چورج» إلى «آن» إلى «چيم» إلى «فرانك» وهكذا إلى «برت» Bert الصغير نجد أن باقى الشخصيات تساهم فى الموضوع Theme. والمخرج لكى يؤكد على هذا يجب عليه أن يحدد قدر المساهمة الذى تقوم به كل شخصية.

وفى تحليل القيم الفردية للشخصيات على المخرج ان يستعمل نفس الاختبارات المستخدمة فى القيمه الجماعية ولكن هذا تكرار ضرورى لأنه دائما يجب عليه يضعه نصب عينيه وفى ذهنه المسرحية بأسرها لكي يسيطر على القيم الدرامية. ولكى يحقق لنفسه ولكاتب المسرحية التوازن الخاص به. وكل كاتب مسرحية يتعامل مع نفس وسائل التعبير، ولكن الصفة الفردية لكل مسرحية تنشأ من معالجته الخاصة لهذه الوسائل. ولذلك فإن

التأكيد والتوازن يختلفان من مسرحية إلى أخرى ليبرزا نوايا مختلفة، كما سيوضح ذلك فى موضوع نقاط التركيز Points Of focus ـ النقاط التى يتم التركيز عليها.

وهكذا فان المخرج وهو يرى قيم الشخصية فى ظل أحوال الفرد، وفى ظل علاقة الفرد بالآخرين، وفى ظل مساهمة الشخصية فى معنى المسرحية، يكون قد صاغ تشخيصا لكل ممثل ذلك أنه قد عرف الحقائق الفيزيقية الذهنية والعاطفية والسيكولوجية والاجتماعية للتعرف على العمود الفقرى للشخصية وقوى المعارضة ونغمية الشخصية وبُعدها وتقدمها ومساهمتها فى موضوع المسرحية.. هذه المظاهر للشخصية تكون تشريحها. ومنها ينبغى أن يكون بمقدور الممثل أن يطور نموذجا من الحوافز المنبهة وردود الفعل التى تخلق حياة خيالية درامية.

وفى الحديث عن المشكلات التى يواجهها المخرج مع الشخصية يجب أن يكون واضحًا أن هذا العنصر فى المسرحية لا يوجد ككيان منفصل ولكنه لا ينفصل عن الموقف ويعتمد عليه. والشخصية تخلق مواقف هى نتيجة دافع الشخصية وإرادتها، ومعارضتها. وهذه المواقف تسفر عن حبكة روائية Plot ولذلك فانه طبقا لما سبق فى الحديث عن الفعل فى العمق Action in depth لاتكون الحبكة الروائية ابدا مجرد سلسلة من المواقف فحسب، بل أيضا تفاعل الشخصية مع الموقف.

رابعا- الحبكة الروائية

المخرج يجب ألا يقلل من قدر ما يسميه الرجل العادى بـ «قصة جيدة» والموضوع المستفز Provocative Theme، وشخصيات شيقة Interesting وحوار مُسلٍّ أو يتحرك ببراعة. وهى فى الحقيقة بمثابة أرصدة للمسرحية ولكن القصة أو الحبكة الروائية هى التى يجدها أفراد الجمهور من الأمور التى تستوعب كل ما فى المسرحية وتأخذ بألبابهم. وقوتها تكمن فى المقدرة على المشاركة فى مشاعر الجمهور فى التجربة. وخط القصة الجيدة يضمن وجود استيعاب عميق وتوتر بهيج وتوقع مشوب بالتوتر وعملية تعرف شخصية.

١ ـ وحدات الحبكة:

المخرج فى دراسته قيم الحبكة الروائية، يحرص أولا على الاجزاء التى تروى القصة فى المسرحية، وعلى أن يحفظها عن ظهر قلب فى سلسلة متتابعة. وسوف يجد أن من المفيد أن يقسمها إلى وحدات فى مشاهد Scene untis وأن يعهد بها إلى الذاكرة بنقاطها البارزة. وأن فهمًا يتسم بالعناية لكل خطوط الحبكة الروائية فى النص المسرحى المكتوب Script سوف يسهل هذا وسوف تكون له قيمة عظيمة أثناء إجراء التدريبات على المسرحية. والتقسيم إلى وحدات أمر ضرورى لإجراء تحليل تفصيلى وتنظيم للتدريب. ودخول شخصية وخروجها يكون بمثابة علامة تدل على ما يسمى بالمشهد الفرنسى French scene. وهذا ما يسمى بوحدة مشهد. ومهما يكن من أمر فان الدخول والخروج لا يعنى بالضرورة بداية مشهد جديد فى ظل الحالة النفسية والعقلية أو الحبكة الروائية. وأحيانًا تدخل شخصية ولكن الوحدة تستمر بوضوح فى ظل حالة نفسية وعقلية Mood خاصة، تتخلل المشهد. وخروج شخصية أخرى يمكن أن يعتبر بداية وحدة جديدة.

والمسرحيةعادة تقسم نفسها إلى مشاهد عندما يتركز الحوار تماما بين شخصيات معينة. ولسوف تكون هناك مشاهد بين شخصيتين (مشاهد ثنائية) أو مشاهد بين ثلاثة أشخاص (مشاهد ثلاثية). وسوف تكون هناك مشاهد جماعية .. إلخ إلخ وفى الوقت الذى يتم فيه تحليل أمر إخراج هذه المشاهد يجب على المخرج ألا ينسى العلاقة بينها وبين خط الحبكة الروائية بأسره. والكل يجب أن يكون له تأثير وانطباع على وعيه وألا ينفصل أبداً عن الأجزاء وكتابة خلاصة الحبكة الروائية العريضة يضمن معرفة المخرج بالخط الرئيسى للفعل. ثم أنه قد يجد أن من المفيد أن يكتبها فى شكل سيناريو. وأخيرا فإنه يمكنه أن يختزل هذا إلى وحدات متعاقبة ويقوم بترقيم كل وحدة منها.

والمخرج يمكنه أن يعين حدود الوحدة بتغيير الحالة النفسية والعقلية وبدء خطوة جديدة فى تطوير الحبكة الروائية أو بتغيير الموضوع.

٢ ـ وضوح الحبكة الروائية:

إن وضوح الحبكة الروائية مشكلة أولية وأساسية لكاتب المسرحية والمخرج على السواء. ونذير الموت يؤذن كما يقولون بوجود مسرحيةوإنتاجها عندما يسأل أفراد الجمهور عن بعضهم بالإشارة إلى الحبكة الروائية، ويقول: «على ماذا تدور كل هذه الحبكة الروائية» ؟

إن الإعداد البطئ والمتأنى فى عناية، والذى قام به آرثر ميللر Miller فى الجزء الأول من مسرحية «الكل أبنائى» يخبر الجمهور بالحقائق الضرورية التى تبنى المقدمة المنطقية للحبكة الروائية. نلاحظ أن إحدى الشخصيات تشير إلى الشجرة التى أسقطت لتفسر الخلفية لقصة لإرى Larry وعلاقتها بشخصيات معينة ومقدرة الجمهور على أن يرى الشجرة عندما تراها الشخصيات، مما يجعل الإشارات إليها والدوافع إلى رؤيتها والحديث عنها وعن «لارى» Larryلا يكون مقنعا جدا تقريبا لو كانت الشجرة خارج خشبة المسرح وهى منبه بصرى Stimulus ورمز. إنها ما يمكن أن تسمى «قطعة من المحادثة» ومن ثم فإن موقع الشجرة مهم بالنسبة للخطة الاساسية للديكور. وهى يجب أن تكون فى وضع بارز على خشبة المسرح، ويجب ان تعوق حركة الممثلين. والتلميحات allusions المتكررة للشجرة تؤكد عوامل الحبكة الروائية، وهى أيضا تبنى حالة من التوقع المشوب بالتوتر Sus-pens بالنسبة لردود الفعل المحتملة لدى «كيت» Kate والحقيقة القائلة بأن الجمهور يراها، وردود الفعل لدى الشخصيات الأخرى بالنسبة لها تساعد على تحقيق ووضوح الحوار ودعمه. وهذه الوسيلة البصرية لعمل الحبكة الروائية يجب ان يستخدمها المخرج فى وضع شخصياته على خشبة المسرح وتجمعها بحيث ان كل خطوة تتقدم بها الحبكة الروائية تضفى عليها صفة درامية. وثمة عامل هام لبناء المقدمة المنطقية للحبكة الروائيةهو ضرورة ايضاح إيمان الشخصية فى كل لحظة. والإيمان أمر ضرورى لكل تمثيل صادق ولكن الإيمان الظاهر بوضوح يبرز بشدة عندما تكون هناك قيم لرواية القصة فى أفعال وردود أفعال بالنسبة لمسرحية القصة. ويستطيع المخرج أن يراجع هذا، وذلك بحجب الحوار عن مشهد أو حتى عن فصل. ومراقبة التشكيلات والتمثيل الإيمائى والحركة لتحديد وضوح الحبكة الروائية بدون مساعدة من الحوار.

وقبل ذلك قمنا بالإشارة إلى أن يقوم المخرج بالحد من خطوط الحبكة الروائية فى النسخة المكتوبة Script لمسرحيتة لضمان تأكيد فعاليتها فى الأداء المسرحى. وبعد ذلك لا ينسى المخرج أن هذه الخطوط يجب حمايتها من الحركة المشتتة للانتباه وتفكير الجمهور يجب أن يتركز عليها. وبالاضافة إلى ذلك فان الممثلين يجب أن يؤكدوها بوسائل شفاهية مختلفة وفى المسرحيات الطبيعية يجب على الممثلين بطبيعة الحال أن يبدوا عليهم أنهم يتحدثون وهم يتكلمون. ومهما يكن من أمر فإن الحوار يجب ان يكون له دراميا طابع

الحديث. وليس مجرد الكلام الذى يدور بين الناس فى الحياة. وفى الحياة نحن لا نقوم بالتأكيد على الكلمات أو العبارات أو نحن نشدد النطق على الكلمات الخاطئة. ويجب على الممثليين ان تكون لهم رقابة واعية كافية ليجعلوا بعض نواحى الحوار تتسم بصفة التأكيد emphatic وهم أثناء العروض المسرحية يجب أن يؤمنوا بما يفعلون ويقولون بحيث أنه يكون بمقدورهم أن يبرروا النقاط التى يؤكدون فيها تركيزهم عليها من خلال عاطفة صادقة.

٣ـ الدافع للحبكه الروائية:

الدافع والاقتناع بالحبكة الروائية لا يقلان أهمية عن الوضوح Clarity. وخير مثال طرح من قبل فيما يرتبط بالشجرة فى مسرحية «كلهم أولادى» لآرثر ميللر واستخدامها كعاملين منبهين فى الفكر والحديث له قيمة عظمى. والعوامل المنبهة الخارجية والداخلية ـ البصرية والسمعيه والحسية، تؤثر فى السلوك الإنسانى، ومن مهمة كاتب المسرحية والمخرج ان يجداها لتكون بمثابة دافع للتفكير والفعل للشخصيات. وهذه العوامل المنبهة الدافعة يجب الكشف عنها لجمهور المتفرجيين ويجب أن تكون لها قناعة سيكولوجية، وان تبدو صحيحه مناسبة للشخصيات والمواقف. وعندما جاءت العاصفة قبل الليلة التى كانت فيها كيت (٦٦) Kate تحلم بلارى Larry، وعندما استيقظت كانت الريح تهب «كنذير محرك سيارته» فخرجت إلى الساحة وتحطمت الشجرة تماما أمامها. فأخذت هذا على أنه نذير لها وهى تقول: «هناك معنى فى مثل هذه الاشياء» وهذه العبارة يبدو أنها موافقة مناسبة لكيت بالنسبة لما تعتقد. وقد قال «فرانك» Frank فيما سبق ان كيت كانت تريد منه ان يقوم بمعرفة طالع «لارى» Larry. ويقول «كريس» للجمهور ان كيت Kate لاتزال تعتقد ان لارى Larry سوف يعود. ورؤيتها للشجرة وهى تسقط هى الدافع المنبه لرد الفعل لديها، وهذا مقنع من الوجهة السيكولوچية على اساس العوامل المنبهة وغيرها من الأسباب المقنعة للجمهور. وتطور المشهد يمكن أن يجد دافعا له بالسببية Casuality للتكهن فى الحوار. وهذا التكهن يمكن رؤيته فى قول كيت Kate كل شئ حدث يبدو لى أنه سوف يعود، وهذا طبعا مع عبارات أخرى فى الحوار تنطوى على تكهن كاف لان يجعل الجمهور يتوقع ويؤمن بماضى الشخصيات بأسره والذى لا مثيل له. وقول كيت أن «جو» Joe فوق كل الآخرين يجب أن يؤمن بأن «لارى» ابنه لم يمت، وانقلابها عليه

وهى تقول بغضب شديد أنها تريد منه أن يكف عن اللعب مع «برت» Bert الصغير. وأقوالها فى نهاية القسم الأول من الجزء الأول أنه يجب أن يكون لبقاً لطيفا عندما يأتى «جورج». وكل هذا دافع سببى كاف للكشف عن إثم «جو» Joe وعن سجنه المحتمل.

والشخصيات يتم كشف النقاب عنها للجمهور بحيث أن اقوالها وأفعالها والتى تخلق الحبكة الروائية لها دوافع مقنعة. ومثالية «كريس» Chris تؤدى به إلى أن يضرب أباه فى بداية الجزء الثانى، وفى القسم الآخر من الجزء الثانى تجعله يصر على أن يذهب إلى السجن للتكفير عن جريمته. وهذا السلوك المزعج من جانب ابن لا يصدق إذا لم يكن موقفه الخاص تجاه المجتمع ووالده فى الجزء الأول ممسرحاً بصورة صحيحة فى المشاهد التى ظهر فيها مع أبيه ومع «آن» Anneأيضا فى الجزءالاول ورفض «آن» لأن تتزوج بعد أن بلغها ان «لارى» مفقود، ومجيئها لزيارة آل كيللر وموقفها تجاه أبيها، وإكراهها «كيت» Kate على أن تقرأ رسالة «لارى» - وكلها بمثابة أفعال فى الحبكة الروائية يمكن أن تصدق وأن تكون مقنعة لأن لها دوافع.

٤ ـ قبول الجمهور للمقدمة المنطقية:

إذا كان للجمهور أن يشارك فى الحبكة الروائية لمسرحية وهى تمضى قدما فإنه يجب ان يفهم ويؤمن بالخلفية والخطوات التى تؤدى إلى الموقف الأساسى الذى يقوم عليه الفعل فى المسرحية. ويحسن الا ننسى أن الموقف الأساسى هو نتيجة عامل يعمل على سرعة وقوعه ويخل بالتوازن فى المسرحية الهدوء والمواقف اللذين حققتهما الشخصيات سابقا فى المسرحية وهو هذا الاخلال بالتوازن وعدم التوافق بين القوى والشخصيات فى الموقف الأساسى الذى منه سوف تنبثق بقية المسرحية. والشخصيات فى الموقف الذى تصبح فيه موجهة إلى البيئة تكون هذه الشخصيات ورغباتها والقوى المعارضة لها ومشكلاتها التالية المترتبه على ذلك ظاهرة للجمهورالذى يسمع ويرى، فى الحقيقة قواعد اللعبة. واللاعبون الأساسيون يكونون قد قدّموا ويكون الهدف قد استقر وتوطدت أركانه وتكون حدود منطقة اللعب قد وضعت وتحددت أمام الجمهور بعد أن عرف قواعد لعبة المشاهدة والاشتراك فى المسرحية، والإيمان بها ـ يكون راغبًا فى ان يقوم بالرحلة الخيالية، الموجودة ضمنا فى التجربة المسرحية وأفكاره وعواطفه قد أصبحت مشروطه بظروف معينة لعالم الخيال الروائى

الذى تخلقه المسرحية. وهى بعد ذلك تساق إلى الشخصيات وأفعالها وتتحرك على طول تيار الاحداث الدرامية وقد قبلوا الموقف الأساسى الذى هو المقدمة المنطقية للحبكة الروائية فى المسرحية.

وقبول الجمهور للمقدمة المنطقية للحبكة الروائية Audiancess' acceptence of the Plot Premise فى كل المسرحيات أمر جوهرى ضرورى ولكن بعض أنماط المسرحيات تنطوى على مقدمات منطقية هى أشد صعوبة من أخرى فلا تقبل. ومسرحيات الفارس Farce والميلودرامات والمسرحيات الخيالية Fantasies تقوم على عوامل، إذا ما قورنت بعوامل فى مسرحيات أخرى فإنها تمد مرونة المعقولية. (المصداقيه). على أن العبئ الذى يوضع على عاتق إرادة الجمهور «للحصول على توقع مشوب بالتوتر من عدم التصديق» هو فى الحقيقة عبء ثقيل.. ومن ثم فانه يقبل بالقياس إلى غيره بالنسبة للمخرج إذ أنه يجب عليه ان يعمل عملا شاقا يستنفذ الجهد وفى بطء وأناة ليستقرئ مشاعر الجمهور فى المسرحية. ويجب عليه أن يقدم الشخصيات إلى الجمهور بطريقة تنفق معه وتكون مقنعه له بحيث يهتم بها الجمهور كاشخاص من الناس، ويجعله يهتم بالمشكلات التى تعرض لهم، والتوصل إلى الحلول المناسبة لها. وعندما يتحقق هذا فان الجمهور يمكنه ان يتم ارشاده إلى بقية الطريق. ومهما يكن من أمر فإن المخرج يجب عليه ألا يزيل فى أى وقت طوال الطريق بعد ذلك، غشاوة الوهم عن الجمهور وتصديقه لما يجرى أمامه. وقواعد اللعبة قد استقرت وتوطدت دعائمها لدى الجمهور وقُبلت منه. والمخرج شأنه شأن الجمهور يجب عليه أن يتمسك بها.

الصراع والازمة:

الشخصيات تُرى فى درجات مختلفة من التعارض الخطير بين بعضها بعضاً أثناء تقدم بناء موقف المسرحية الأساسى. وبالاضافة إلى سلسلة الصراعات التى تدور بين الشخصيات الرئيسية، هناك صراعات أصغر بين الشخصيات المساعدة Supporting Charachrs. والمخرج يجب أن يضبط ويسيطر على قدر التأكيد الذى يوضع على كل صراع ويجب عليه الا يعرض حبكة روائية فرعية Sub-Plot لصراع يدور بين شخصيات مساعدة Supparting خشية صرف اذهان الجمهور عن مشكلات الشخصيات الرئيسية بألا يغيب عن ذهنه أن المسرحية كلاً لا يتجزأ ومن ثم يجب عليه ألا ينسى العناصر فى نسبتها الصحيحة،

والصراعات الكبيرة والصغيرة والهامة وغير الهامة هى بمثابة الشريان الذى يغذى المسرحية بالدم، ويجب على المخرج أن يبحث عنها مثل الباحث عن اليورانيوم... والاختيارات التى أمامه فى تفسير من الحوار كثيراً ما تحدد قوتها المتولدة لخلق الصراع والسطر من الحوار وقتما يكون ذلك ممكنا، ولا يخالف قصد المؤلف، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ينبغى أن يفسر لصالح قيمة العاطفية والايجابية الفعالة، والتى تتكهن بالصراع وتضع تحته خطاً والجمهور سرعان مايتخمه الكلام الهادئ والفعل الهادئ، فهو لا ينشد إلا التغيير والصراع وهو أشبه ما يكون بكلب الصيد وهو دائما يبحث عن فريسة وسريع فى التقاط رائحتها وتكهن المؤلف بواسطة الحوار أو الموقف يقدم للجمهور الرائحة التى بها يستدل على الصراع الوشيك. وعندما يقول «فرانك» Frankجار چو كيللر Joe Keller، الذى يقيم فى المنزل المجاور له مباشرة فى افتتاح مسرحية ميللر Miller «الكل أبنائى» «ماذا حدث لشجرتك» فإن السؤال ينطوى على توقع مشوب بالتوتر وينذر بالشر بسبب أهمية الشجرة، وتفسير المخرج ونطق الممثل للكلمات ينبهان الجمهور إلى أهميتها. وإذا طرح السؤال عرضا فان الجمهور لن يأخذه إلا على أنه من قبيل الثرثرة التى تسبق الحديث. وإذا ما طرح هذا السؤال بدرجة كافية من العاطفة والاهتمام فإن الجمهور يميل إلى ان يجلس وينحنى إلى الامام. وعندما يسأل فرانك «ترى ماذا سوف تقول «كيت» Kate ؟ ويجيب «چو» Joe قائلا «إننى انتظرها لأرى هذا الأمر» فإن الجمهور يحصل على الرائحة التى تدل على الصراع والحبكة الروائية موجودة ضمناً وان كانت غير ظاهرة للعيان.

والمخرج يجب أن ينمى حسًا موعز به ضمنا وكذلك موجود فعلا. والسطور المشار إليها تواً تؤدى إلى صراع فعلى بعد وقت قصير جدا عندما يتحدث «چو» Joe «وكريس» Chris عن رد الفعل لدى كيت بشأن الشجرة الساقطه واصرارها على أن «لارى» Lar-ryلايزال على قيد الحياة. والصراع يدور علنا عندما يقول «كريس» إنه هو و «چو» كانا غير صادقيين عندما زعما أنهما يتفقان معها على ان هناك فرصة لعودة «لارى» ولفظة «غير صادق» تزعج «چو» Joe إزعاجا شديدا عندما يستطيع الجمهور ان ينظر إلى الخلف ليرى أحداث المسرحية فإنه يدرك ان هذه الاشارة إلى عدم الصدق، تلقى ظلالا قاتمة على «چو» Joe وبقية المسرحية. وإحساسه بالذنب بمثابة لهب يتلظى تشعله الكلمة «عدم الصدق» والتعارض الذى يحدث هنا بين هاتين الشخصيتين يتطور وينمو إلى خط الحبكة.

الروائية الرئيسى - العمود الفقرى للمسرحية. ويجب على المخرج ان يدرك هذا، وان كان الجمهور يمكن ألا يدركه وهو يشاهد المشهد. ونقطة الخلاف بين المعنى الذى يقصده «جو» Joe بكلمة «عدم الصدق» والمعنى الذى يقصده «كريس» بها هو تقديمه الموضوع Themeالرئيسى لكى تتم مسرحته بواسطة المسرحية. والاهتمام الذى تحظى به من كاتب المسرحية فى الفصل الأول إنما يكون بالنسبة للعناصر الأخرى ويعطى نموذجًا للموقف الأساسى.

ومن ثم فإنه بالتحكم فى التأكيد على لحظات معينة فى الصراع يوضح المخرج للجمهور درجة أهميتها. وأهمية الصراعات وحدها هى التى تؤدى إلى أزمة واحدة أو أزمات تسفر عنها هذه الصراعات. والازمة هى اتجاه هام له دلالته يتمشى مع الحبكة الروائية لأنه يمثل لحظة اختيار بين القرار والفعل بالنسبة للشخصيات. والقرار الذى تتخذه الشخصيات الضالعة فى هذا الفعل يغير مسار الفعل Action فى المسرحية. وثمة مثال كلاسيكى هو اتفاق وجود «هاملت» (٦٧) وقت صلاة الملك فيرى أنها فرصة لأن يقتله ولكنه يقرر أن يبقى على حياته. وهذا القرار يؤدى فيها بعد إلى أن يخطئ «بولونيوس» Po-loniusويعتقد أنه الملك فيقتله «هاملت» بدلا منه.. وسلسلة رد الفعل على هذا العمل معروفة تماما.

وفى مسرحية آرثر ميللر «كلهم أبنائى» يواجه الابن «كريس» Chris أزمة عندما يستحثه «جيم» Jim على أن يمنع دخول «جورج» Georgeمن العربة التى تنتظر فى الطريق. وتبدأ «آن» Anne فى أن تذهب إلى العربة لتبعد «جورج» ولكن «كريس» يوقفها ويخرج ليحضر «جورج». ولو أن «جورج» كان قد منع من الدخول أو لو أنه أقتع بأن ينصرف بعيدا قبل ان تدخل «كيت» و«جو» لكان مسار المسرحية بأسره قد تغير وقرار «آن» بان تبقى عندما استحثها «جورج» على ان تذهب كان ايضا مسئولا عن تغيير الفعل Action. وفيما بعد أتيحت فرصة لكريس «وآن» لكى يسمحا لجورج بأن يغادر المكان ولكنهما استحثاه على أن يبقى. وهذه الازمات أدت إلى المشهد الذى فيه أكره جورج George «جو» Joeعلى ان يكشف عن خطته. وفى آخر الامر أدى إلى ذروة المسرحية. أما الصراعات Conflicts التى يوجهها المخرج فتؤدى إلى أزمات Crisis والأزمات تؤدى إلى الذروة. وهذا التوقع المقترن بالتوتر suspense الأكبر والأكبر يخلق من أجل

الجمهور. وهذه الصفة العاطفية تتوطد دعائهما ويتم الحفاظ عليها عن طريق ايقاع rhythm الأداء المسرحي Perfarmonce وفى القسم الخاص بالبناء Structure رأينا ما يبدو أنه رسم بيانى، والذروات التى تسفر عنها الصراعات والأزمات نسبيا. ويجب على المخرج ان يتحكم فى الايقاع للحفاظ على أن تكون بينها علاقة ونسبية بعضها بعضا. ويجب عليه ان يخفض ذروات التشديد العاطفية ويقوم برفعها تدريجيا إلى الذروة. والتدفق Flow يجب الا يقطع ويجب أن يجمع قدر الحركة Momentum والشدة إلى قمته Crest. وهنا يكون نبض المسرحية، والمخرج يجب عليه ان يقبض عليه بيد لاختباره وباليد الأخرى لتنظيمه.

٦ ـ المشهد الحتمى الذروة، والحل: Obligatary scene, Climax, Resolution

كل مسرحية كما نعرف ينمو بناؤها حتى يصل إلى ذروة محددة من الشدة العاطفية التى تسود كل الذروات الاخرى، وتكون بمثابة الانفجار البركانى العاطفى الاخير والحاسم للمسرحية. وهذا التطور العاطفى والايقاعى يبرز إلى حيز الوجود عندما تصبح القوة المتعارضة محصورة فى الصراع الحاسم الذى أدى إليه الفعل Action. والصراع هو الصراع الرئيسى الذى يتطلع إليه الجمهور، وهو المشهد الحتمى Obligatory Scene الضرورى لتحقيق توقعاته. وبعد هذا تأتى نقطة التحول، التى يليها هدوء تدريجى أو ذروة Climax أو هدوء مفاجئ وحدوث توازن أو توافق من العناصر القابلة للاشتعال التى تسببت فى الانفجار البركانى اللحظى وبعض المسرحيات يمكن ان تحقق توازنا، وليس هذا فحسب بل ايضا توافقا Adjustment ولا يمكن تحقيق التوازن إلا عندما يمكن حل المشكلة أو المسألة issue. والتوافق ضرورى إذا لم تكن قابلة للحل،وعملية تعليم التوازن أو التوافق تتألف من ربط وفك القوى وهى بمثابة حل تنتهى إليه المسرحية. والحل كثيرا ما يحدث فى آن واحد مع الذروة. ولذلك فإنه يمارس لمعالجة هاتين القيمتين من قيمه الحبكة الروائية والذروة والحل معا كوحدات تقوم بالربط أو كوحدة مفردة. ويمكن ان نرى ذلك فى المشهد الحتمى Obligatory Scene فى مسرحية «الكل ابنائى» لآرثر ميللر والذى يأتى فى الفصل الثالث. وهو مشهد حتمى متعدد بقدر ما يواجه «آن» ومسزكيللر و«جو» و«كريس» بعضهم بعضا فى الخارج. وهذه هى نقطة التحول أو الذروة وإطلاق «جو» Joe الرصاص على نفسه وبقية المشهد هو الحل.

أى مسرحية يمكن أن تشبه سيمفونية وتقسم إلى حركات. ومسرحية آرثر ميللر Miller كلهم أبنائى تنطوى على تشابه كبير بينها وبين السيمفونية الخامسه لبتهوفن -beethovenعلى حد قول الخبراء النقاد الأمريكيين. والتشابه بينهما يكمن فى الحقيقة القائلة بوجود القدر Fate الذى يتحرك بطريقة غير مقنعة وحتمية على مساره المقدر. وآلته الجهنمية وضعت فى حالة حركة، ولا شئ سوف يحولها جانبا لتجنب حدوث الكارثة التى تسفر عنها فى النهاية. والسمفونية والمسرحية على السواء مقسمتان إلى حركات وبدلا من أن تكون المسرحية فى أربعة حركات فانها تكون فى اثنين أو ثلاث حركات. وما يعنينا هنا هو الذروة. والمخرج لا يستطيع أن يتكافأ مع الذروة بدون تحليل يتسم بالعناية وبالتأنى، وتوجيه المناظر السابقة لها. وعلى الرغم من أن الجزء الثانى بأسره فى حد ذاته هو من قبيل البناء، فان ظهور الذروة فى الصميم عندما يحدث تغيير إيقاعى يمكن إدراكه. وفى هذه النقطة يجب على المخرج ان يغير الخطوة ويشدد الفعل والحركة. وهذا التغيير يبدأ بدخول «جو» Joe للمرة الثانية. ومن أجل أغراض التفسير والاخراج من الملائم تقسيم ظهورالذروة إلى خطوتين الخطوه الاولى هى المشهد بين «كريس» و«جو» Joeوالخطوة الثانية تبدأ عندما تأخذ «آن» Anne الرسالة من مسزكيللر Mrs Keller وتعطيلها لابنها «كريس» وتواصل قراءاتها عن طريق «كريس» ويقول «اتعرفين هذه الرسالة؟وهاتان الخطوتان يجب أن تكونا واضحتين فى تطور المسرحية. والقيم الدرامية فى كل خطوة يجب سير غورها ثم يجب أن يتم التدريب عليها على حدة ثم باستمرار. ويجب أن يكون المخرج حساسا للنغمية فى كل خطوة. ويجب عليه ان يسعى إلى تحقيق أنواع مختلفة من الحاله العقليه والنفسية Mood دون ان يقضى على الحالة العقلية والنفسية التى تنذر بالشر والتى تربط الخطوتين معا. ويجب عليه أن يقيس حجم كل خطوة بالنسبة لدرجة شدتها Intensification النسبية لتأكيد التزايد التدريجى فى سرعتها وزيادة توترها. وفى التدريب على ظهور الذروة فجأة فوق السطح يميل الممثلون إلى إكراه الخطوه على ان تسرع وتزداد الشدة العاطفية. وهذا يصبح واضحا من خلال الصياح والكلام الشفاهى، وإكراه عام للعواطف على الظهور. وإذا كان الممثلون يؤدون أدوارهم بصدق فانهم سوف يحاولون كبح جماح عواطفهم التى سوف تتفجر تلقائيا. وهذا التمثيل سوف يسفر عن نموذج للتوتر والاسترضاء الذى يخلق التوقع المشوب بالتوتر Suspense الذى يستشعره الجمهور. أما التمثيل المستمر للخطوتين

بدون مقاطعة خلال عدد من التدريبات فسوف يضفى على الخطوتين صفة الاستمرار، ويساعد الممثلين على أن يسترخوا ويضعوا الأساس لأدائهم التمثيلى.

والذروة فى المسرحيات الحديثة على أبعاد متغيرة من الستار الأخير. وثمة حل فى المشهد الأخير من مسرحية (٦٨) ما يتطلب إلا نحو صفحة من الحوار. ومسرحية أخرى منظمة جدا بحيث ان ذروتها تحدث قرب المشهد الأخير والمشهد الأخير يؤدى إلى الحل. والذروة فى مسرحية (٦٩) تأتى مع المشهد الأخير، والحل يحدث فى المشهد الأخير بالذات. وكل هذه مسرحيات جادة.

وثمة مسرحيات أقل جدية تأتى ذروتها فى نهاية الفصل الثانى فى المسرحية من ثلاثة فصول وهناك مسرحيات رغم إحكام تماسكها مثل مسرحية «مكبث» لها ذروتين احداهما تحدث عند مصرع «دنكان» Duncan والثانية فى المأدبة عندما يرى «مكبث» شبح «بانكو» Bonquo وحظوظ Fortunes مكبث تنحدر بعد ذلك. ومسرحية «عطيل» تجمع الذروة مع الحل ووفاة «ديدمونه» هى بمثابة قمة Peak الرثاء Pity والخوف فى المسرحية. ولكن الوفاة التالية لإميليا، والفرار المؤقت لياجو Lago ووفاة «عطيل» تواصل تشديد المشهد. والعقدة الأخيرة فى الخيط لا تحل حتى وقتذاك. ووصول «لودفيكو» Lodvice وحمل «ياجو» إلى السجن يصل بالمسرحية إلى الختام.

خامسا: الديالوج

« ... إن قوة الدراما تنبع من استخدامها للكلمة المنطوقة غير المتنافسة. والحوار هو السمة الريكسيه للدراما وبالتالى فهو مفتاح الدراما. ومهما يكن فالحوار أكثر من مفتاح لأنه بمثابة القلب. أما الشخصية فهى الأيدى والأذرع. وأما الحبكة والفعل فمثل الساقيين والقدميين. وأما الموضوع theme فيمثل الرأس فى تشريح الدراما. أما القلب فالديالوج مسؤل عن الحياة والقوة لبقية الأعضاء. وأما الشخصية والحبكة والموضوع فيبرزون إلى الوجود من خلال الحوار. وهذا يعتبر المجال الابداعى الأوحد للكاتب .

ويتميز الديالوج الدرامى بسمات عديدة متلازمة، سلسلة من الوقائع والأحداث، قوى إيضاحية، عاطفية، معتدلية، قوة وتسخين Rightening. ومعظم حوار المسرحيات يجب أن يمتلك تلك السمات العامة وبطبيعة الحال فان كل مسرحية مهما يكن تتنوع فى سمات

حوارها الخاص وديناميتها الدراميه المتميزة، وعلى المخرج أن يراعى كيف ينظر إليها ويكون على وعى بها. إنها من أبجديات عمله مع الممثلين.

وتفسير الديالوج فى مسرحية يبدأ من فهم أن الكلمة هى الرمز المتحدث باسم الفكرة. ومن هذا المنطلق قد لا يصل نفس المعنى لكل واحد من الجمهور. والمعنى يتنوع تبعا لمعرفة وخبرة المستمع. ومهمة المخرج فى استخدامه الابداعى للكلمات أن يجعل معانيها دقيقة ومحكمة بغرض ايصال حقائق الحبكة والشخصية للجمهور ككل، وبهدف تأكيد فهم واستجابة عامين. وعلى الصعيد الآخر أنه واجب المخرج أن ينقل المعانى الاضافية والغامضة والخفية للحوار لكل متفرج كنوع من التفسير والاثراء الشخصى.

إن تفسير الديالوج يتطلب من المخرج أن يكون على وعى بأن القيمة الظاهرة Face Value للكلمات والعبارات ليست هى القيمة الوحيدة لها. فهذا المعنى الظاهرى ينطوى على معانى أخرى داخلية. وعلى المخرج ان يبحث بين وخلف السطور ليكتشف معانى أخرى. إن النص التحتى Subtext للمسرحية يزود الممثل بمصادر فنية لسلوك الشخصية.

إن القية العالية للحوار كثيرا ما تضلل عين المخرج والناقد على أهميتها. وكثيرا من المسرحيات ذات الحوار الأدبى الممتاز تحظى بالنشر دون ان تجد حظها من الانتاج لأهميتها كعمل درامى يمتلك كثيرا من جميل الكلمات مع أن هذه الكلمات يمكن ان تخلق سمات وحبكة وموضوع أكثر درامية.

١ ـ سمات عامة فى الحوار

أ ـ حركة وتقدم

أولاً علينا أن ندرك أن الحوار يقوم بوظيفة صعبة فى تقديم الشخصية وتأسيس الموقف الحاضر، وتوضيح الفعل الذى مضى وتقدم الحدث أثناء محاولة الإشارة إلى المستقبل.

ب ـ بيان تفسيرى Expostion

هذا البيان يشير عادة إلى أقسام من الحوار تشرح للجمهور حقائق ينبغى أن يعرفونها عن الشخصيات والحبكة والموضوع Hine سواء ارتبطت بالماضى أو بالحاضر. إنها عادة تستخدم للرجوع إلى الماضى.

إن هذا النهج وثيق الصلة بعمل المخرج والناقد وقد لا تكون بنفس الموضوع لدى الجمهور. وثمة صيغ فى الأداء التمثيلى كالمنولوجات والحوار الجانبى aside تستخدم لنقل المعلومات إلى الجمهور. والمونولوج الذى يستخدمه الكاتب العظيم «وليم شكسبير»، ليس فقط للإعلام عن الشخصية والحبكة، ولكنه أيضا ذو دافع إضافة إلى ما يتمتع به من قوة جمالية، أما الأداء الجانبى فقد كان من مميزات الكتابة فى القرنين ١٨، ١٩ ولكنه بقصد الإعلام، علاوة على القليل من الدوافع أو الامتاع العاطفى. ومع ذلك فالحوار الفردى solitary نادرا ما يستخدمه الكاتب المعاصر إلا إذا كان ثمة دافع لشخصية عجوز أو بسبب قصور فى القوى العقلية. وغالبا ما يكون الحديث الجانبى قصيرا للتعبير عن عواطف الشخصية وإنكارها. ومع كل فهذه الصيغ هى تقاليد لأمثلة مضت.

والدراما الأفريقية والإليزابيثية أمثلة معروفة باستخدام الرسل لإعلام الجمهور عن الأحداث الماضية أو لوصف أحداث خارج المسرح.

والكاتب فى القرن العشرين يستخدم التليفون فى كثير من الأحيان للإعراب عن بيانات لابد من الإفصاح عنها.

جـ ـ العاطفة :

ولعل أكثر الحوارات درامية ما يكون منها انفعاليا، أمرًا عاطفيا وحوارات معبرة عن الشخصيات. ومسرحيات برنارد شو Bernard Shaw مليئة بالشخصيات والتى لا تتوقع أنها تتحدث عن نفسها فحسب ولكنها تتحدث لنفسها. وكما يتحدث «شو». والكاتب يجب عليه أن يسمح لشخصية أن تتحدث عاطفيا كما تتحدث منطقيا بهدف تحقيق الأثر الدرامى المنشود.

د ـ المعتدلية:

الكلمات لا تقل عن الأحداث، والأفعال فى مدلولاتها يجب أن تكون صادقة ومنطقية وسؤال المعتدلية Credability لا ينبغى أن يتدخل بين الحوار والمستمعين. فالحوار يجب أن يتوافق بصورة طبيعية مع الشخصية والموقف وأسلوب المسرحية، كما يجب أن يكون سهلا دون أن نلاحظ أنه مختارا أو سبق إحكامه. إن ما يقال وكيف يقال سوف يؤثر على سلامة

الحديث. وعلى الكاتب أن يتمتع بإذن تزن الحديث والمدلولات ولونها وإيقاعاتها، إذا أراد أن يحصل على طبيعية يتصف بها حواره. وحديث الممثل فى شكله المتغير كأنه مرتجل نابع من الفكر، سوف يضيف مظهرا من مظاهر الطبيعة.

إن الحوار ينبغى أن يكون مناسبا لشخصية المتحدث. والحوار غير المتغير فاقد اللون يعتبر جافا وغير درامى. والمخرج المدرك يفحص هذه الظاهرة من الديالوج عند تحليله للمسرحية.

إن الحوار لاشك له دافع، تكمن خلفه الوظيفة والغرض المقصودين وعندما يختار المؤلف كلمة أو عبارة معينة قد تحمل مضمونا يفهمه المتفرج دون حاجة من الكاتب إلى شرح عبارة يقولها الممثل أو الممثلة.

هـ القوة :

كثيرا ما ترتفع درجات العاطفة إلى حد يخلق مللاً خلال المشهد. (وهذا الملل قد يستخدم لخلق إحساس بالجو والتشويق) . فمجموعة من الشباب المنحرف المكونين لعصابة شقية قد يخلقون نوعا من التوتر عن طريق تبادل حوار متقطع وساخن ومثير. والحوار المسترخى الذى يعقبه لحظات شديدة الرغبة يخلق نوعاً من النموذج الحيوى للدراما.

و ـ السخونة :

وكمثل الحبكة والشخصية يجب أن يتمتع الحوار بنوع من السخونة Heightening وعن طريق الاختيار والضغط Compression والترتيب يجب أن تحقق وضوحاً أكثر تحديدا مما هو فى الحياة. أما نوعية وكمية ودرجة اختيار الحوار فتعتمد بلاشك على أسلوب المسرحية. وكلما ابتعدنا عن الحياة كلما كانت السخونة أعظم. وغنى عن البيان من التعبيرية إلى الطبيعية عادة ما نحصل على درجة أعظم من السخونة إلى أقلها. إنها سمة من سمات الحوار تلك التى تبوء مكانة الفن.

٢ ـ سمات خاصة فى الديالوج :

الكلمات فردية كانت أو جماعية يمكن أن تحمل معانى مختلفة، وتبرز مؤثرات عاطفية مختلفة عندما تنطق بطرق متنوعة. وعلى سبيل المثال «آه، نعم» يمكن أن تأخذ معانى

مختلفة تبعا لتأكيدات حروف اللين والتنغيم والإيقاع على لسان شخصين مختلفين. وتنوع مساحات الزمن بين أدائها يمكن أن يعطى الكلمات معانى متباينة. قد يكون المعنى «الآن فهمت» أو «أنا لا أصدق» أو قد يكون التنوع فى اختلاف العاطفة الممزوجة بالأداء. كل هذا جائز فيما عدا أغراض المؤلف. والكلمة أو العبارة من الحوار تكون عرضة لتفسيرات متعددة دون أن تكون هناك أخطاء فى قيمتها. والنقطة الأساسية والمتعارف عليها أن التفسير دائما يكون ذاتيا. وأكبر دليل على ذلك أن أعظم كتاب المسرح بكل ما عرفوا من مهارة ومقدرة لم يستطيعوا من خلال أعظم أعمالهم أن ينقلوا نفس تفاصيل المعانى لكل فرد يقرأ أو يدرس أو يرى أعمالهم. رمهما يكن فعلى الرغم من تنوع الشخص فى تفسيره فإن المعنى الأساسى للمسرحية لا يتغير. وأما ما بقى من مسرحيات فلا تنطفئ معانيها إذ أن عظمتها ترقد خلف سريانها عالميا. والحوار أو الديالوج ربما يكون أكثر عناصر المسرحية تنوعاً فى التفسير من غير تشتيت فى القيم الأساسية.

ومع ذلك كلما كانت الدوافع مطابقة للمعانى ومنظمة على لسان الشخصية كلما انتقل قصد المؤلف واضحا إلى المفسر.

أ ـ الإيحاء بالفعل Implication of Character Action :

إن القيمة الأولى التى يبحث عنها المخرج فى الكلمات هى ما تتضمنه من إيحاءات للفعل أو الحدث ماديا أو عقليا. ويعتبر هذا المقدم الأساسى للدراما وتعبيرا عن عزيمة الشخصية التى تؤثر على قيمة الكلمة ذاتها. وهنا نسوق حديثين من نوعين مختلفين من الدراما واحدة لتشيكوف والأخرى لتنيسى ويليامز:

أولا: «مسرحية طائر البحر» تشيكوف :

تريليف: «فى وقت من الأوقات كانت لى رغبة عارمة لأن أتزوج ولأن أكون كاتبا» وهذه العبارة تخلو تماما من أى تضمينة للحدث وليس بها أكثر من فعل عقلى صغير. وحتى الكلمات ليس لها غير قيمة عقلية منحلة، فهى سلبية غير نشطة وتوحى بعزيمة غاية فى البساطة، ولعل درجة التعبير عن عزيمة الشخصية لاشك تؤثر على قيمة الكلمات ويمكننا أن نسوق حديثا مضادا فى هذا الصدد.

ثانيا : «مسرحية عربة اسمها الرغبة» تنيسى وليامز:

لا تحادثينى بهذه الطريقة؟ ماذا تظنين بى أنت وأختك؟ اثنتان من الملكات؟ تذكرى دائما المثل القائل كل رجل ملك فى حد ذاته. وفى هذه الكلمات نلاحظ تعبيرا نشيطا لعزيمة قوية يزيدها شدة استخدام الإلحاح والعجلة فى التعبير. وأما فى الحديث الأول فالكلمات سلبية ولا لون لها.

ب ـ الكلمة الموحية Connotative Word:

أسلوب الكتابة الواقعية هو أكثر الأساليب شغلا للمخرج لشيوعه على وجه العموم، ومن هنا يكون مفيدا بادئ ذى بدء البحث عن الإمكانات الدرامية لهذا النوع من الديالوج. ولهذا الغرض لا يكلف الممثل نفسه مشقة البحث فى هذه النوعية من المحادثة فى الوقت الذى يشغل فيه عقله فقط باللغة الدرامية. ومع ذلك يجد المرء بعض المحادثات الهامة والمثيرة دون أن يسأل عن أسبابها. وعلى المخرج أن يكون حساسا لكل الأحاديث المثيرة متعددة الألوان، وأن يكون يقظا لقيمتها المسرحية.

جـ ـ الصورة Imagery:

قيمة أخرى من قيمة الإثراء للمحادثات يتبلور فى صورتها (شعراً ونثرا) وهذا أحد الأسباب التى تجعل النثر شعرا كما يقولون.

د ـ الاستعارة Metaphor:

إن ما يجعل من الديالوج شيئا مؤثرا وأكثر ألوانا، استخدام الاستعارة مثل ما يقوله «ماشا» فى طائر البحر لتشيكوف «إننى ألاحظ حياتى تماما كالقطار الذى يسير بلا نهاية إنه استعارة جميلة بلاشك.

هـ تعبيرات شعبية :

وهذه تروق كثيرا للجماهير بسبب تضمينها لمعانى كثيرة إلى كونها متعددة الألوان. وقيمة هذه التعبيرات تكون معروفة سلفاً لدى الجمهور، وهى تعطى الحديث المعادل الصحيح لمشاكل الحياة على المسرح. ولما كان الجمهور على علم بهذه التعبيرات فهى تساعد كثيرا على توضيح المحادثة لقربها من إفهام العامة.

و ـ اللهجات : Dialects:

اللهجات المصرية لها وقع ملموس عند جماهير فنون العرض المسرحى (راديو وتلفزيون وسينما ومسرح). وكثير من مؤلفينا أمثال سعد وهبه وألفريد فرج وسمير سرحان وفوزى فهمى ومحمد سلماوى ومحمد عنانى وغيرهم يعطون اهتماما ملحوظا لهذه اللهجات فى شخصيات المسرحية. وهذه اللهجات تدعم واقعيتها وتخلق ملمسا عاطفيا لها.

ز ـ حديث الزمن الماضى Period Speach:

قيمة أخرى للديالوج تتعلق بذلك الذى كتب فى الزمن الماضى. وهذه القيمة ذات تأثير بالغ. فهى فوق أنها عاطفيا وعقلية إلا أن تأثيرها يرتبط بعظمة جمهور المشاهدين من القلة ذات الثقافة العالية خاصة فى البلاد الأوروبية والعربية.

وعادة ما يتسم الإيقاع بالسذاجة التى يستغلها الممثل والتى تشكل جزءاً من طرافة الحديث كقوله مثلا: هذا حسن.. أوه هذا مهم .. كم هو عظيم إلخ إلخ ..

ح ـ مفاجأة التفوه Surprise of Utterence:

كلما كان استخدام اللغة يميل إلى الشعر كان ذلك أقرب استجابة إلى الخيال ومفاجأة لإحساسنا. والعنصر غير المتوقع أمر ما نسميه مفاجأة التفوه. يحسب لتغيير الجملة أو التعبير. وهذا يعنى أن الجمهور قد فوجئ عند منعطف التفكير. بمعنى أنه حين يتوقع شيئا ينتهى به الأمر إلى عبث، وهذا مصدر من مصادر الكوميديا المرحة التى تميز بها رائد من رواد الكوميديا .. «جورج برنارد شو».

ط ـ الإيقاع Rhythem:

حتى هذه النقطة عرضنا للقيم الدرامية للديالوج والتى تبحث أساسا عن اختيار الكلمات التى اختارها المؤلف مع اعتبار عامل تنظيم الكلمات التى حظى ببعضها لاعتبار. وهذا الاعتبار شديد التعاطف بينه وبين الجمهور وهو بالتالى شديد التحديد لإيقاع المسرحية وعرضها وكنتيجة لهذا يتحكم فى القوة المحركة للمسرحية.

ى ـ الديالوج العاطفى فى مواجهة الديالوج العقلى:

عرضنا قبلا أهمية الديالوج الذى تتوفر له القوة لتوليد الحدث أو الفعل بهدف تغيير علاقات الشخصية، وحتى تثير عواطف الجماهير عن طريق استخدامها لبناء وكلمات

الديالوج. وهذه الوظيفة المسيطرة لتحريك العواطف من خلال الديالوج تعتبر سمة درامية لا يدانيها سمة أخرى فى أى نوع آخر من الكتابة. كذلك تستخدم الدراما كلمات تتجاوب مباشرة مع العقل، مثل برنارد شو فى انجلترا أو توفيق الحكيم عندنا فى مصر.

١ ـ المخاطبة Speakability:

من وجهة نظر عملية هناك عدة أسئلة يثيرها المخرج حول الديالوج. هل يستطيع الممثلون قولها؟ هل هى مناسبة لشفاههم؟ وهل تبدو طبيعية؟. والمخاطبة تعتمد على عدد المقاطع فى الكلمات من الحديث، كنهاية التأكيدات ونهاية الإيقاع. وهذه العوامل تؤثر فى نطق الصوت عن طريق استخدام اللسان والتنفس ولون الصوت وترتيبه. واختيار الديالوج يتم بمعرفة نطق الممثل له. وكلما كانت الدراما الحديثة مكتوبة نثرا فإنه لا محالة من الأداء التحادثى الذى ينبغى أن يبدو طبيعيا. بمعنى أن لا يكون الأداء مسرحيا أو أدبيا وهذه الأخطاء يستطيع الممثل والمخرج أن يتحكما فيها. وفى بعض الأحيان يكون مفيدا للممثل أن يتذكر الحديث ويؤديه من خلال الظروف المعطاة للمشهد قبل أن نحكم على الأداء بسلاسة وطبيعية. وقد يكون مفيدا أيضا لجوء الممثل إلى الارتجال فى الحوار بشكل تلقائى للحصول على أفضل النتائج لطبيعة الأداء. ومهما يكن فإن اختيار الحوار يبدو أكثر قبولا من جملة انعكاساتها مجموعات مختلفة من الجماهير داخل المسرح. وفى مسارح كثيرة فى العالم يلجأ كثير من المؤلفين إلى تعديلات تخص الحوار اعتمادا على هذه الحقائق.

على أن أداء الحوار يرتبط أساسا بدافع الشخصية وقوتها. والشخصية العاطفية تتحدث عادة باندفاع وثورة وارتعاش. وعادة لا تخضع أفكاره للترتيب. وهكذا تكون عباراته قصيرة وغير مترابطة. وعلى العكس تميل شخصية المثقف الحصيف إلى انتقاء كلماته، والتحدث بطريقة أبطأ، ويرتب عباراته بوعى أكبر. أما أفكاره فتكون مترابطة ومباراته طويلة ويصحبها إيقاع منظم. وهذه الملحوظة نتبينها عادة فى المسرحيات المعاصرة على اختلافها.

الفصل الثالث

نقاط التركيز

عند تحليل شغل الكاتب المسرحى كيف أبدع «الجو» فى مسرحية، وكيف عالج عناصر الموضوع والشخصية، والحبكة والديالوج، يصبح المخرج على وعى بالتقنية الإبداعية للكتابة والاحتمالات الدرامية للعناصر المختلفة للمسرحية وسماتها المميزة. وعلاوة على ذلك فإنه قد أصبح يقظا لمشاكل التفسير المنبثقة من تقنيات الكتابة، ومن استيعابه كيف يعمل المؤلف المسرحى، فإنه يستطيع أن يرى العلاقة بين المسرحية ـ كما هى مكتوبة ـ وضرورة احتمالات التقنيات الإبداعية. Directorial Techniques إن المخرج الآن مستعد أن ينظم اكتشافاته Findinegs فى نقاط مركزة paints of focus للإبداع والإخراج. In-terpretation and Direction

ـ مناشدة المسرحية للمخرج والجمهور:

عند اختيار مسرحية للتحليل والتقييم والتفسير، سرعان ما تطفو بعض إمكانات النص فى بؤرة التركيز وتظهر أهميتها. إنها تقفز أمام عينى المخرج لتحدث تعاطفا على وتر حساس أنها ترقى إلى المخرج كما أنه يتفكر فيها لترقى بالتالى إلى الجمهور. وقد يقول المخرج لنفسه «أنا أحب هذه المسرحية إذ أن بها ما يمكن أن تقوله إلى بلدى اليوم . وبمعنى آخر أن موضوعها ذو قيمة درامية مؤكدة».

وقد يكون من المفيد مناقشة القيمة الدرامية الرئيسية ثم نعرج على القيمة الخاصة الأخرى.

- المفتاح الموصل إلى هدف المسرحية :

المؤلف المسرحي يستخدم كلماته ليولد شخصيات وحبكة وديالوج وثيمة (موضوع). إن كلمات بذور تنتج جذورا وسيقانا وأوراقا وزهورا - الشخصيات والحبكة والديالوج وموضوع المسرحية، ونوع النبات أو نوع المسرحية. أما نوع النبات أو نوع المسرحية والسمات المميزة للنبات أو أسلوب المسرحية فهى المؤثرات الجمالية الجانبية.

ولكى يفسر المخرج مسرحية عليه أن يحللها كى يحدد القيم الدرامية المساعدة والقيم الدرامية المسيطرة. والخلط فى المؤثرات الإخراجية يتأتى إذا أعطى المخرج تأكيدات متساوية لكل قيم المسرحية. وأحيانا لا يستطيع المخرج بالفعل أن يحدد تأكيدات المسرحية إذا لم يتمكن المؤلف أصلا من ضبط وسائل تعبيره فقد لا يستطيع مؤلف ما توحيد عناصر «الجو» فى مسرحياته، ومع ذلك فقد يكتب مسرحية يتمكن فيها من كل عناصر التعبير الدرامى حتى ليتحدى المخرج كيف يعكس بوضوح مركز السيطرة للقيم الدرامية .. وإذا استطاع المخرج استخدام الصور التقنية لتأكيد الشخصية، فإن الموضوع سوف يوائم نفسه بطبيعة الحال.

- كيف تحدد نقاط التركيز :

الكاتب بداءة يوضح قوة القيمة بمختلف الوسائل، أولا عدد وطول المشاهد المخصصة لتأكيد قيمة بعينها. عدد المرات لظاهرة من ظواهر المسرحية يشار إليها فى الديالوج أو تصدر من خلال الحدث أو الفعل وتعتبر مفتاحا لهدف المسرحية. أما درجة الكمال والتعقيد، ودافع الشخصية والحبكة فسوف تشير إلى أهميتها النسبية. والاقتراب العام للمؤلف من خلال مفاهيم الموقف ساخرا كان أم خياليا أم غير تقليدى. وأيضا بناء وأسلوب المسرحية يمكن أن يخدم فى عملية التركيز بالمعنى المميز للمسرحية. وهكذا تكون التأكيدات ونسبة وطريقة المعالجة نقاط للفحص يتخذها المخرج فى تحديد القيم المسيطرة، وبؤرات ارتكاز المسرحية.

وعلى المخرج أن يفحص العناصر التالية ويحاول أن يسأل نفسه متى يكون التركيز على عنصر دون غيره.

١ ـ الجـو Mood

نادرا ما لا يكون «الجو» Mood هو العنصر المسيطر كقيمة درامية فى المسرحية على الرغم من أنه فى بعض الأحيان يكون العنصر الثانى أو الثالث الأكثر سيطرة.

والسيطرة النسبية «للجو» تخص المخرج فقط فى بعض المسرحيات خاصة. فإذا أخذ فى الاعتبار أن الجو من خلال مفهومات الثقل والغرابة، والمحيط العام، وكل ما هو غير طبيعى وخرافى، فإن مسرحيات ميترلينك(٧١) Meterlinck تبرز على الفور فى مجال العقل مثل مسرحية «بلياس وميلساند» حيث الستار الخفيف الذى يفصل بيننا كجمهور وبين الممثلين. وإذا لم تكن مسرحته شديدة فى هذه المسرحية، فإن القيم الرمزية والموضوعية تعد قوية هى الأخرى.

ومسرحيات «تشيكوف» هى الأخرى تتميز بقوة قيم «الجو» فيها. لحظات الصمت، والأشواق، والهروب التخيلى، والأحزان الممتزجة بالمشقة الضاحكة، والمشاعر والأحاسيس المختلطة بالهزل. إن تشيكوف يقدم عالما من الواقعية تبدو فيه الحقيقة حلما وتصبح مجالا للهرب، حنيناً وعطفاً ورومانسية. ومع كل ذلك فالجمهور لا ينفصل عن الشخصيات التى تظل غنية ومسيطرة، ولا يمكن أن تتحرك عن هذه السيطرة كقيمة درامية تالية لها.

أما المناخ الشعبى العاطفى «لجارثيا لوركا» الذى يصمم فيه لوركا مسرحياته الشعرية فهى بلا شك مظهر مميز فى تفسيرها وإخراجها. اللغة الشاعرية Lyrical والشخصيات الدموية الساخنة، وألوان الزهر والموسيقى وحرارة الشمس وبرودة القمر وغيرها من العناصر تلعب دورها فى عالم لوركا. ومخرج «عرس الدم» و «ييرما» و «بيت برنارد ألبا» لابد أن يبدع فى كل هذه العناصر.

٢ ـ الشخصية

متى تكون الشخصية أهم عنصر فى المسرحية؟

وللإجابة على هذا السؤال يكون من المفيد أن نتساءل عن الاهتمام الرئيسى وموضعه فى المسرحية:

أ ـ كشف الشخصية وكيف تتعامل.

ب ـ ما هي حقيقة الشخصية، وليس كما تعمله.

جـ ـ تعبير الشخصيات عن قدرتها، وبما تنتهي إليه المسرحية.

د ـ النضال العقلي للمسرحية أو الشخصيات.

هـ ـ دراسة حياة الشخصية.

و ـ درجة تغير الشخصية.

كيف تتظاهر الشخصية وتتعامل، هو الخط الواضح في مسرحية «قطة فوق سطح صفيح ساخن» لتنيسي ويليامز. وفي مسرحيات تشيكوف تكاد الشخصيات لا تعمل بأحداثها القليلة، ولكننا نتعلق بهذه الشخصيات على حالها، فالشخصية تعرى نفسها بنفسها.

أما الشخصية والتعبير عن عزيمتها فتتمثل في عطيل شكسبير. فإذا انتقلنا إلى النضال العقلي للشخصية فأمامنا «هاملت» و «لير» و «مكبث» تتحول من الجهالة إلى التنوير.

٣ ـ الحبكة Plot:

الحبكة كقيمة درامية تكون مسيطرة في الحالات الآتية :

أ ـ أن يبرز اهتمام الجمهور في خلاصة المسرحية.

ب ـ يستخدم الديالوج بداءة لرواية المسرحية.

جـ ـ التشويق هو القيمة العاطفية الأولى في المسرحية.

د ـ الصراع والذروة من وجهة نظر الموقف هو الأهم.

هـ ـ تعقدات الموقف ذات أهمية خاصة في حد ذاتها.

و ـ الحبكة تحرك الشخصية وليس العكس.

ز ـ الفعل الجسدي والعنف يؤكدان الحدث.

حـ ـ الجو والمحيط العام يستخدمان في تشكيل القصة.

٤ ـ الديالوج :

هل يبدو الديالوج للجمهور قوة كسائر القوى الأخرى من قيم المسرحية؟ إن مسرحيات شكسبير واستعادة الملكية والمسرحيات الشعرية الحديثة المماثلة لها يؤكد الديالوج مركزيته أو مركزية لغته للجمهور. فعلى حسب تعبير «جرانفيل باركر»[٧٢] إن القوة الجمالية والعاطفية للغة شكسبير تتميز بانتشارها فى بعض مسرحياته عنها فى مسرحيات أخرى. فهى أقل فى مسرحيات مثل «الملك جون» و «دقة بدقة» و «تيتوس أندرونيكوس» وعلى العكس نجدها فى «هاملت» و «الملك لير» و «عطيل» و «أنتونى وكليوباترا». وفى هذه المسرحيات تكون التالية للشخصية والموضوع. إن الإيقاع والأصوات الفردية والمواد الخيالية للديالوج تمتع الجمهور بسعادة خاصة وقيمة روحية متفردة وفوق قيم درامية أخرى. إن الحوار خفيف الدم ذو الحبكة لمسرحيات استعادة الملكية[٧٣] يقدم لجمهور العصر متعته الرئيسية. وفى هذه المسرحيات الشئ المهم هو أنه لم تعد الشخصيات تقاس بما كانت عليه وبما تفعل ولكن بما يقال، حتى لنجد «أوسكار وايلد» Oscar Wilde و«برنارد شو» Bernard Shaw يستخدمون الديالوج كمصدر للإمتاع فى مسرحياتهم. إن الديالوج لا يصنع نجاحاً لمسرحية ولكن يصنع روعة فنية Sheer Virtuosity يمكن أن تمنحه قبولاً كثيرا. أما كيف يبدو مهماً؟ فذلك عندما يكون:

أ ـ شعرا.

ب ـ لاذع أو ساخر epigramatic.

جـ ـ فكاهة.

د ـ غير ذى جلالة imagistic.

هـ ـ غير عادى typical of a historical period.

و ـ مطابقا لعصره (وهو قيمة فى حد ذاتها).

ز ـ بلهجة محلية ومعبراً عن فلكلور.

حـ ـ معروفا لدى مجموعة من المحترفين.

إن الطاقة الدرامية للديالوج أسلوبية الطابع أساساً ولذا تكون غريبة لعموم الجماهير. إنها قيمة تمثل خلفية موسيقية إلا إذا كان واضحا أنها كوميدية أو شعرية. ولا يجب أن

تغفل عن عين المخرج الذى لا يملك أن يبيع هذا المنتج النادر بثمن بخس فى المسرح الحديث. وتبنى الطبيعية فى المسرح الحديث فى القرن التاسع عشر أضفى قيمة درامية على حوار الحادثة والحوار العامى عن طريق مزيتها المشاكلة للحياة.

٥ ـ الموضوع Theme

إذا كانت الكلمات والديالوج هى بذور الدراما. فالموضوع هو الزهرة، وأما العناصر الأخرى فتغذيها لتتفتح. وكلما عظم شأن المؤلف كلما قلت ذاتيته فى التناول الإبداعى. ولعل «ابسن» Ibsin هو الكاتب الأول الذى يتربع على كرسى أستاذية الحرفة، فقد استطاع أن يجسد شخصيات تتكلم بالتحادث، ويبدع مواقف ويعكس معانى.

وفى رأى الكثيرين مسرحيات الموضوع Theme أو الفكرة Idea تعنى المسرحية «جيدة الصنع Well-made play مشحونة بمغزىً اجتماعى ـ مسرحيات لديها ما تقوله. ويعتقد أنها عادة إعلامية (للبروباجندا) أو تلح بنوعٍ من الإصلاح فى المجتمع الحديث.

ولعل «اسكيلوس» حينما كتب «الفرس» كان يريد أن يقول شيئا لجمهوره فى مسرحيته الثانية كما يذكرنا «الارديس نيقول»[٧٤] Allardyce Nicoll بالكارثة التى وقعت على إيران. وهذه الواقعة كانت مظهرا إعلاميا لبطولة اليونان فى مقابلة الهزيمة التى لحقت بقائد الفرس.

أما مسرحيات القرون الوسطى فقد صممت أساسا لتعلم درسا، ومن هنا سميت المسرحيات الأخلاقية. أما مسرحيات شكسبير فكانت متنوعة المعانى للإليزابيثيين[٧٥]. أما «موليير» و «كورنى» و «راسين» فقد أيقظوا جماهيرهم بأفكارهم عن الحياة فى فرنسا فى تاريخها ومعاصرتها. ومسرحيات القرن التاسع عشر العاطفية كانت أخلاقية ـ مسرحيات لا تقل عن مسرحيات القرن ١٣، ١٤، ١٥.

إن «أبسن» اكتسب خبرة «سكريب» Scribe و «ساردو» Sardo إن لم يبقى على مؤلفاته بنفس تقنية القص واللصق ولكنه أصبح مهندسا لتركيبات درامية لأنه أثثها بعديد من الأفكار. إن مسرحيات «إبسن» جعلت المسرح منبراً للتناظر أخلاقيا واجتماعيا والتساؤلات ذات المغزى، فقد كتب مسرحياته لتقول شيئا. إن المسرح الحديث ولد جدليا.

وحتى يمكن وصف قائمة للمخرج الذى يبحث عن موضوع مسيطر:

فيمكن مراعاة العوامل التالية:

أ ـ تناول عناصر الديالوج والشخصية والحبكة بشكل يجعل منها مساندة لنقل الموضوع.

ب ـ تقديم الموضوع بشكل مباشر بعيدا عن اللامباشرة.

جـ ـ عنوان المسرحية يدل على موضوعها.

د ـ المسرحية مكتوبة بشكل (استايلايزى) النزعة.

إن الكاتب «ثورنتون وايلدر» Thornton Wilder يستخدم سمات تعبيرية وڤودڤيلية، وإسقاطية ليلبس فلسفته فى مسرحية «نفدنا بجلدنا» The skin of our teeth. وشخصياته الرمزية المختارة من التوراة صورة من العصر الحجرى، والطوفان، والحرب العالمية الأولى كى تعطى معنى للجمهور الحديث. وسواء كانت كوميدية أو تراچيدية أو تخيلية فهى عمل عميق التأثير فنيا. وسواء كانت أداء مباشرا وغير واقعى فقد تربك فقط جمهور المسرح التقليدى، ولكنها مع ذلك لن تفشل فى إحداث التصادم المتعاقب للفكر العميق.

قيم درامية خاصة :

إن تعلق الجمهور بقيم غير «الجو» و «الديالوج» و «الشخصية» و «الحبكة» و«الموضوع» تنبثق من بعض مظاهر مسرحية أو عرضها الذى هو أصلا قصة طويلة أو شيئا فريدا لها. وهذه القيم الدرامية الخاصة تنبثق من نوع أو نمط مسرحى وأسلوبه.

ومنتج القطاع الخاص عادة يبحث عن مسرحية تتمتع بقيم درامية خاصة أو توليفة مظاهر تروق للجمهور. ومسرح القطاع الخاص لا يعبأ بالتجريب أو الطليعى وكل ما يهمه نصوص جديدة لذات الموضوعات القديمة وبنفس أساليبها التقليدية. إنه يبحث عن (الجيميك) أى التحايل: Gimmick، زاوية أو حيلة تصنع تفردا وجدة للنص المسرحى. و«الجميكس»[٧٦] جمع حيلة وهى بمثابة لوح هزاز لطريقة غير عادية لإخراج نص مسرحى خاصة فى تشكيل المناظر والصوت والإضاءة حتى لو تم الحفاظ على الأداء التمثيلى الواقعى التقليدى. و (الجيميك) تعد بمثابة قيمة درامية خاصة، قد تنتج عن عاطفة المسرحية الخاصة أو جوها وموقف المؤلف غير العادى تجاه موضوعه. مثلا مسرحية ذات موضوع جاد تنقلب إلى عرض ضاحك حيث تعطى فى المعالجة شكلا خفيفا ضاحكا فى الوقت الذى كان يفترض أن يحدث فيه صدام درامى للجمهور بجريمة قتل.

ومسرحية أخرى الشخصية الرئيسية فيها سكير يعيش فى عالم من خيال يصاحبه أرنب طوله ستة أقدام والكاتب هنا يبدو موضوعه فى شكل قصة طويلة وقد تخلى أصلا عن شكلها المسرحى. واستهدف الكاتب إغراق الجمهور فى الضحك فى موضوع يهم الحياة اليومية ولكنه انقلب ضحكا فهزلا لا غير.

ومهما يكن من أمر فيجب أن يكون واضحا أن التفسير المسرحى يعتمد بشدة على عامل الاختيار والتأكيدات بمعرفة المخرج. وهذه العوامل تقرر خطة وغرض التفسير والعرض. ويجب أن يكون واضحا أن المخرج يستطيع أن يقدم هدفا مختلفاً عن الهدف الذى ضمنه المؤلف تضمنيا أو تصريحاً. فالمسرحية ليست مجرد الكتابة. إنها تفسر وتخرج. ومايراه الجمهور ينبغى أولاً بالضرورة أن يكون هذا التآلف المتماسك لهذه العمليات الثلاثة.

وعلى قدر هذه العناصر المسماة قيما درامية والتى تكّون قلب التفسير لابد أن تأخذ فى الأعتبار بعض الأمثلة لمؤثرات الإخراج على هذه القيم.

تأثير التقنيات الإبداعية على القيم الدرامية:

إن تحليل المسرحية للبحث عن الإمكانات الدرامية لكل قيمة، ثم تحديد القيمة المسيطرة، والأهمية النسبية للقيم الأخرى سوف يهيىء للمخرج طبعة أولية لإرشاده بإخراج المسرحية.

وبادئ ذى بدء يجب أن تستخدم معرفة القيم الدرامية لترشد المخرج فى اختيار واستخدام النوع المناسب وكمية تقنيات الإخراج.

وعلى قدر مايمكن «للجو» Mood من ميل إلى الانتشار كقيمة درامية فإنه يمكن أن يؤثر على العناصر الأخرى فى المسرحية. وهذا معناه بطبيعة الحال أن اختيار المخرج وتأسيسه «للجو» يرتب المسرحية برمتها فى مناخها العاطفى ويعطيها روحاً خاصة، وبالتالى يؤثر على انطباعات الجمهور.

ولو أخذنا مسرحية «دقة بدقة» لوليم شكسبير هذه المسرحية تفسر عادة بطريقة تنقل «الموضوع» Theme الخطير الذى يتمثل فى غرائز الرجل الطبيعية فى صراعها مع القانون والمجتمع. وبعض المخرجين فى الخارج رفضوا اعتبار «الموضوع» أوالثيم» قيمة درامية مسيطرة Dominant Dramatic Value وأكدوا على «الجو» Mood وهو «جو» مختلف عن

«الجو» الذى اعتبره أغلب النقاد جوا أساسيا للمسرحية كما كتبه شكسبير. ولا يتفق أحد مع النقاد لأن العرض المسرحى انتقل إلى القرن ١٩ وهو جو مختلف عن القرن ١٦ الذى عاشه شكسبير. وقد لانتفق نحن أيضا إذا أختلف المخرجون على موضوع المسرحية بألا يجدوا تأكيدات مقتضيات العصر الجديد ـ القرن ١٩ وقتذاك.

وتغيير مشابه من التفسير التقليدى لنغمة المسرحية[٧٧] يتمثل فى عرض مسرحية «خاب فأل العشاق» لشكسبير Love's Labor's Losr لجماعة أمريكية من الممثلين وعرضت بمركز نيويورك الثقافى. وبدلا من تقديم المسرحية كقطعة رقيقة ساخرة فى القرن السادس عشر لشباب استغنى عن صحبة النساء، وكرسوا حياتهم للدراسة والتى كانت هدف شكسبير على الأغلب. أما الفرقة فقد ألبست شخصياتها العصر الأدواردى وجعلوهم يتصرفون بشكل يجعل كل أحداثهم فكاهة مرتبة ترتيبا زمنيا وأضيف إلى نغمة السخرية فى هذه المسرحية أصواتا غير مطابقة لعصرها باستخدام فونوغراف الصباح العظيم... أما السخرية فقد تحولت إلى كاريكاتورية Burlesque وأصبح اللمس الخفيف بمثابة ضربات عنيفة...

أما عرض «ترويليوس وكريسيدا» Trolius and Cressida لمهرجان شكسبير المسرحى فى أمريكا ١٩٦٦٠ فيعتبر مثلا غير ناجح فى تغيير نغمة المسرحية ـ الممثلون يلبسون زى الحرب الأهلية والحدث يأخذ مكانه إشارة للمسئولين لجيش الاتحاد. كل هذا جاء مختلفا عن موروث المسرحية فى اللغة والشخصيات والحبكة والموضوع.. إلخ إلخ مما شجع مظهر الممثلين والجمهور على النظر إلى حرب أهلية أخرى مختلفة. هذا إلى مظاهر جانب مظاهر أخرى ضاعت معها معالم المسرحية الأصلية وغيرت كافة معالمها...

وثمة تغييرات واضحة فى القيم الدرامية لعرض «هاملت» لموريس ايفانز وعرض «يوليوس قيصر» من إخراج «أورسون ويلز Orson Wells فبينما ركز الأول على الحدث. «الفعل» والحبكة وأهدر حق الشخصية فقد أتاح الثانى سيطرة إلى موضوع مؤقت Timely Theme وحد من تأكيد الشخصية de - emphasised Character.

وهذه التفسيرات اتجهت تماما عكس التقليد والتكنيك المتفق عليه. فتغيرات الزمن والملابس، واستخدام المناظر والمؤثرات الضوئية مع الأجواء الميلودرامية ذات الخطو السريع،

وحركة ممسرحة، انتهى إلى تأكيدات القيم المرغوبة. ولعل عروضا سبقت إلى هذا المنحى تمثلت فى عروض كل من «ماكس راينهاردت» و «فزيفولود ميرهولد».

وهذه تغييرات فى قيم «الجو» Mood تغييرات تأخذ مكانها على الأغلب فى فصل الصيف من مخزن المسرح التجارى والتى تنفتح على قيم ترفيهية بسيطة. فالكوميديا تتحول إلى «فارس» والدراما إلى «ميلودراما» ومسرحيات الشخصيات تصبح مسرحيات حبكة. ومعظم هذه المسرحيات تنتج عفوا من الجهل بها أو من انحراف عناصر العرض. فالحركة والسرعة والشغل تحت ظروف التغيير تأخذ أشكال التمثيل شديد الذاتية والتى تنبع من الحياة والواقع الراهن.

وإذا نجحت هذه المسرحيات فإن نجاحها يعزى إلى شطارة مخرجيها فى تحليلاتهم وصورهم التقنية.

وعدم انتباه المخرج إلى أهمية الدراسة المطلوبة لتقنية الأداء الذاتى قد يوقعه فى التركيز على سمات الشخصية، الأمر الذى يفسد ميزان القيم الدرامية وفقا لما وضعها المؤلف.

والمخرج الذى يرى المسرحية دائما من وجهة نظر الشخصية وسيكولوجية السلوك يواجه خطرا من سوء التفسير أو من تغيير متعمد للأهمية النسبية لعناصر المسرحية. أنه يفشل أن يرى أن مؤلفا عندما يكتب مسرحية فإنما يخططها تخطيطا دراماتورجيا[٧٨] (هذا على الطريقة الأمريكية بالطبع)ـ اختيار ـ تنظيم ـ مع ربط الأجزاء المختلفة بالتكامل الكلى بالسلوك الإنسانى والحياة.

وتفاديا لأية مقدمات، فإن دراسة أجزاء المسرحية تقودنا إلى تفسير أشد اعتبارا ووحدة لعملية تفسيرها التى يمكن أن تتبع.

ـ العوامل الموحدة للشكل والأسلوب Unifing factors of type and style

إن دراسة عناصر المسرحية ـ الجو والديالوج والشخصية، والحبكة والموضوع قد أوصلتنا إلى اعتبار الإمكانات الدرامية، والسيطرة النسبية لكل تحليل فى المسرحية، ومايجب على المخرج أن يؤكده فى سبيل توصيل معنى ومغزى المسرحية. ودراسة هذه الأجزاء من المسرحية مفيد فى تقديم علاقتهم بالمسرحية ككل وبالتالى يؤذن بنمط وأسلوب المسرحية ومثل الجو توحد الكل.

والهدف الآن ينصب على مناقشة مشاكل المخرج فى تحديد النمط والأسلوب ثم استخدامه للنمط والأسلوب لتحقيق وحدة فى تفسيره وإخراجه. ولعله من المفيد ألا تكون هناك محاولة لمتابعة التاريخ أو مناقشة نظريات النقد لمختلف التقسيمات لأنماط وأساليب المسرحيات لأن هذا موضوع كثير التعقيب مع ذلك فمعرفة لتاريخ والنقد يمكن للمخرج الحصول عليها بنفسه إذا أراد أن يكمل مظهر تفسيره. ومهما يكن خمن، المهم النظر فى مشكلة تحديد نمط المسرحية أو نوعها.

الأسلوب Style الكلاسيكى لوحدات الدراما يرجع إليه أساس التقسيم الصارم للدراما تبعا لشخصيتها العاطفية إلى أنماط أو أنواع. والتراجيديا والكوميديا هما النوعان الأساسيان. أما الميلودراما والفارس فقد نبتا ليرمزا إلى أنواع أخرى. والإعتراف بالميلودراما والفارس فقد نبتا ليرمزا إلى أنواع أخرى. والاعتراف بالميلودراما والفارس كأنواع متميزة تتضمن الاعتراف بتسلسل «الأجواء» Moods بين قمتى الأعمدة (التراجيديا) و(الكوميديا). وعلى مر السنين أدرك النقاد تعاقباً أبعد. ونحن لا ننسى أن تقسيم المسرحيات قد أصبح مشكلة تفسير أصعب إن لم تكن مستحيلة الحل، وهى على أى حال ليست مشكلة حديثة. مع كل فقد اعترف بها شكسبير على لسان «بولونيوس» Polonins «الذين قدموا إلى السينور Elsinare أحسن ممثلى العالم سواء فى التراجيديا والكوميديا» ... والتقسيم ليس نهاية فى حد ذاته بالنسبة لكل من المخرج والناقد، ولكن ينبغى على المخرج أن يبحث عن تقسيم ليحدد السمات العاطفية المضبوطة للمسرحية ويعرف نوعها، ومادتها وشدتها، وعمقها وحجمها. ويجب أن يعمل فكره عن أى نوع أو نمط من المسرحيات سيخرجه فى سبيل أن يقرر نوعية وكمية الإستجابة العاطفية التى يرغب فى استقبالها من الجماهير. وعندما يقرر ذلك فسوف يحدد أيضا الفكرة الموحدة والمتحكمة تجاه تفسيره وعرضه. وهذا القرار سوف يوضح الغرض من اقترابه للصورة الإخراجية والتقنية، وفوق ذلك سوف يفرض نظاما لإبداعه.

أما التأثير الكلى للمسرحية على الجمهور فمهم جدا بالنسبة للمخرج ويقول «الارديس نيقول» Alrrdyce Nicoll أن الوحدة الأساسية فى الدراما هى وحدة الانطباع unity of impression ولايعنى بذلك عاطفة مملة، وإنما مجموعة من العواطف المساعدة

ذات التحكم، والممتزجة بالعاطفة المتغلغلة. إن كل دراما عظيمة تفصح عن دعم عناصر مؤلفة من روح مركزية كانت سببا فى استلهامها. على أن أى دراما كتلك التى تسمح للعاطفة بألا تكون سندا لأى روح فى المسرحية سيكون مآلها التشويه.

على أن «الجو» الكلى Over all mood أو المناخ «العاطفى» emotional Climate يحسه المخرج، كما يأمل أن يحسه الجمهور بالمثل. وهذا «الجو» المتغلغل بالمسرحية يخبره ما إذا استجاب الجمهور له بالضحك عاليا، أو لنفسه أو فرحاً، أو تحرك جاداً أو هزلاً أو ماإذا أثير أو مسه شئ.. إلخ

والمخرج المبدع يعتمد بجدارة على عواطفه ومعرفته بجمهوره مما يساعده على كشف نوع مسرحيته التى يتعامل معها. علية أن يكون قادرا على التمييز بين التراجيديا والدراما وبين الدراما والميلودراما، بين التيراجيكوميدى والدراما الكوميدية ـ بين الكوميديا والفارس ـ عالية liqe وبسيطة ـ خيالية fantazy ومتعاطفة Sentementality. والتعرف على هذه الصفات تساعد المخرج عند قراءة المسرحية للتفسير وفى إخراجها كذلك. إن بعض المخرجين غير قادرين على التمييز البين بين العواطف. وبعض مخرجى الفارس الناجحين يعجز عن إخراج فانتازيا من نوع رقيق. وبعض المخرجين المتخصصين فى اخراج مسرحيات شديدة التعقيد قد لاينجحون فى إخراج مسرحيات من النوع التراجيدى. وهناك مخرجون شديدوا الحساسية لقمم العواطف وليس لأنصافها not the many qradations between the two وهؤلاء المخرجون المتزمتون أكثر استجابة للأبيض والأسود من العواطف، ولا يعترفون أو يفهمون الباهت من الظلال.

وعلى الرغم من قوة ملاحظة المخرج الذاتية لجو المسرحية ـ هذه القوة التى تحدد له نوعية المسرحية التى يتعامل معها، فإن تحليلاته للسيطرة النسبية للقيم النسبية فى المسرحية سوف يكون لها تأثير على حكمه. وعندما يتركز اهتمام الجمهور على الشخصية، فإن المسرحية تشير إلى أعتبارها مأساوية أو درامية أو كوميدية. ويلاحظ أن التركيز لايتأتى فقط من الشخصية وتفاصيلها لأمثلة معينة من أشكال الدراما ولكن من تأثير الفعل بالمسرحية على الشخصية. وعند تشيكوف تبدو التعقيدات أعظم من بساطتها فى مسرحيات سوفوكليس مثلا. ومع ذلك فالجمهور فى مسرحيتى «بستان الكرز» «لتشيكوف» و«أوديب ملكاً» لسوفوكليس ينصب اهتمامه على الشخصية وليس على الحبكة والديالوج

والموضـوع. وذلك رغم أن الموضـوع شـديد الأهميـة فى كـلا المسـرحيـتين. ولكن المخرج بطبيعة الحال يعطى أكثر انتباهه للشخصيات إذ أنها محط ممارسة الموضوع.

إن المؤلف الذى يؤكـد الموضـوع Theme ويجعل القيم الأخرى تالية له، يجعل من الإنسان اهتمامه ككائن أجتماعى، يجعله شخصا محوطا بالقانون والتقاليد مثله مثل واحد تمؤن سعادته فقط بعاملين: تآلفه مع الإجراءات الأجتمـاعية السائدة، وبعده عن عوامل الشر المتوافرة فى المجتمع. وهنا يبدو التأثير العاطفى أقل دواما وأقل عـمقاً فى التراجيديا، ولكنه أكثر تواجداً وأشد تشبثاً عنه فى الميلودراما.

وهذا هو شكل المسرحية المسماة دراما.

والسيطرة الغالبة للقيم الدرامية تشكل صيغة دلالية لقصد وهدف المؤلف فى كتابة المسرحية. وكأمر طبيعى، فإن روح وشكل الدراما التى أبدعهـا تنتج من غرضه الأساسى لتحريك جمهور بطريقة ما وإلى درجة مقررة إلى حد بعيد. ومظهر مسرحية كهذا هو مفتاح شكل المسرحية.

والمعيار الانتقادى مكون من تطبيقات الماضى والحاضر، والمخرج مؤمّن للوصول إلى نتائجه للتقسيم التقليدى للمسرحيات من استيعاب وفهم لهذا المعيار. وبقدر مايجب تغيير المعيار مع الاستعمال والزمن، ينبغى على المخرج أن يكون طوع الجمهور، وعالمنا الحديث الذى يعيش فيه ممارسا لفنه، وكما سبق أن رأينا فى نقاشنا للقيم الدرامية الخاصة التى تنشأ من المواقف التقليدية فى إتجاه أشكال الدراما الموروثة ينبغى على المخرج أن يمارس المرونة فى التفكير. إن التقسيمات والتعريفات هى وسائل فى نهاية التفسير الإبداعى. وعلى الأكاديميين التخلى عن وظائفهم للمبدعين العمليين.

ونتيجة للفهم والإدراك الحسى وقرار اعتبار المسرحيات أنواعاً، ينبغى على المخرج أن يستخدم نتائجه كى يبنى نظاما، وتصميما، ووحدة للمناخ العاطفى للمسرحية. ونوع المسرحية هو نقطة مرجعه للبروفات والعرض النهائى. ونقطة مرجعه هذه يجب أن تثبت فى ذاكرته لدى إخراجه لكل مشهد فى سبيل ربط الأجزاء إلى الكل. وعلى الرغم من أن هذه الأجزاء هى تنويعات للروح المركزية، فيجب مع ذلك أن تمتلك خواص عاطفية تكون متناغمة وممتزجة بهذه الروح المتوحدة. وعلى سبيل المثال «الفارس» Farce ليس له مكان

فى التراجيديا، ولن يمتزج بكل روح الانحراف فى التراجيديا، ومع ذلك فالمشاهد الكوميديا وقد تلتحم بالتراجيديا. ومشاهد الغبى Fool فى «الملك لير» يستحيل أن يسمح لها بمعرفة المخرج أن تنقلب إلى «فارس» Farce. فهذه المشاهد رغم أنها فكهة إلا أنها مشوبة بالحزن والسخرية. وفوق ذلك فإن الغبى ليس لا مظهرا للرجل الكامل الذى ينبغى «لير» أن يكونه. كذلك مشاهد «هاملت» و «بولونيوس» ،«روزنكرنش» و«جيلد نسترن» و«حفارى القبور»، كل هذه المشاهد تتطلب ضبطاً لمزجها بالجو العام. over'all mood والمخرج الذى يحاول أن يستحوذ على ضحكات مستفيضة من هذه المشاهد سوف يفقد المسرحية منزلتها الرفيعة وأهميتها. وحتى المشاهد الميلودرامية فى مسرحية «هاملت» ينبغى ضبطها إذا كان على الروح التراجيدية الحقيقية أن تعم المسرحية. أما ظهور الشبح فى المسرحية ولو أنه يمثل قوة خارقة للطبيعة، إلا أنه من غير المفروض أن يرعب الجمهور.

إن مسرحية «ماكبث» لوليم شكسبير أنتجت بنجاح كمليو دراما إليزابيثية ـ عاطفة ـ احتكام ـ انتقام. هى أيضا مسرحية تراجيدية ناجحة. وتفسير المخرج الإجمالى للمسرحية ثم تفسيره للمشاهد سوف يحدد نوع مسرحية «مكبث». هذا من ناحية ومن ناحية أخرى توجيه المخرج، واشراف الممثلين والعناصر الفيزيقية للعمل نوع يعطى المفتاح الكلى للمسرحية.

إن ما يريد قوله هو ان وحدة الجو لما تحققت، يتحقق بالتالى نوع المسرحية والعكس صحيح فإذا تغير الجو عن طريق تأكيدات إخراجية فسوف يتغير نوع المسرحية. بمعنى أنه إذا سيطرت الأجزاء على الكل دون أن يسيطر الكل على الأجزاء ضاعت المسرحية.

ولعل سؤال الصح أو الخطأ فى التفسير ليس هو مجال المناقشة هنا والنقطة الأساسية هو أنه ينبغى على المخرج الأجزاء أن يسعى إلى اختياره للتفسير الكلى لنوعية عواطف المسرحية، وعليه الالتحام بهذا التفسير لتحقيق تناغم ووحدة. وهذا الاختيار هو ما ينبغى توصيله إلى الجمهور الذى من أجله تحقق التفسير.

وإذا انتقلنا إلى الأسلوب وجدنا أنه وثيق الصلة بنوع المسرحية. وكلاهما وثيقا الصلة لأنهما اصلا مؤثرات عاطفية.. للجمهور. وأنواع المسرحيات يشار إليها بمدلولات الأسلوب. والناقد أو المحقق المسرحى قد يتحدث عن «أسلوب الكوميديا» أو «أسلوب

الميلودراما» إلخ.. إنه يتحدث عن نوعية خاصة من العواطف لهذه التقسيمات. وهو يتحدث عن استخدام المؤلف لماداته لإبداع مسرحيتة. والنوع TYPE والاسلوب style يضم اختيار وترتيب عناصر المسرحية فى تكوين يوحى ويعكس ويصور الحياة. إن النوع والأسلوب تعتبر أنواعا معدلة للحياة فى اطار الكتابة المسرحية. والكتابة المسرحية فن، وهى كفن لاتبدع الحياة ولكنها تبدع وهم الحياة على المسرح. ووهم الحياة على المسرح يتخذ أشكالا معبرة لموقف المؤلف. ان طريقة أوسلوكه للإبداع هو مظهر للنوع والأسلوب ومسرحية شكسبير «كما تهوى» As you like it مسرحية كوميدية فى النوع type وعلاقة رومانتيكية خاصة فى الأسلوب style والناقد أو المحقق المسرحى الذى يتحدث عن هذه المسرحية «كأسلوب كوميدى» يتحدث بحرية وليس بدقة متناهية. وحتى يكون دقيقا ينبغى عليه أن يصفها بأنها كوميديا رومانتيكية، ولكى يكون أكثر دقة يمكن تصنيفها «كوميديا رومانتيكية شكسبيرية» .

إن أسلوب شكسبير الرومانتيكى فى الحقيقة هو أسلوب شكسبيرى، وعلى هذا يختلف عن الأسلوب الرومانتيكى للكتاب الإليزابيثيين وللكتاب فى عصور تاريخية متبانة.

وكنتاج للعصر الذى يعيش فيه الكاتب، يقدم هذا العصر من خلال مواقفه وعمله. إنه يكتب عن خلفيته وتدريبه وشخصيته من خلال المواصفات المسرحية وجمهور عصره. إن إلهام الحياة وابتداعه على المسرح يختلف بلا شك من عصر إلى عصر:

ولعل الجزء الأكبر من ايام الحياة على المسرح كما نراة اليوم يوحى بدرجة كبيرة من الواقع وهذه الدرجة بمدلولات أسلوبية أصبحت تقليدا فى المسرح الحديث. ،مع ذلك فهناك مسرحيات وعروضها اليوم تقدم من خلال تقاليد الماضى، وتظهر هذه المسرحيات كممثلة لأساليب محددة أو لتنوعات فى الأسلوب. والمسرح الحديث هو ميراث لمسرح الماضى يولد أيضا إبداعاته الأسلوبية. فنحن نقدم شكسبير على مسارحنا ذات الأطار (البروسينيم) والبعض يقدمها على خشبات مطابقة للخشبة الإليزابيثية وعلى خشبات معدلة بالنظام الاليزابيثى. ومسرحيات «اسكيلوس» و«سوفوكليس» و«يوريبيدز» تخرج على مسارحنا ومسارح العالم خلف الإطار (البروسينيمى)، وفى مقدمة الإطار وفى كل المسرح.

ومهما يكن من أمر فإن ما تراه الجماهير على المسرح هو الإيهام بالحياة وليس الحياة نفسها ولن تكون. والفن المسرحى شأنه شأن كل الفنون، يفسر الحياة.

وفى تفسير الحياة قد يستخدم الفنان معانى كثيرة. فقد يحاول تقديم الحياة بتقليد كل تفصيل دون نظام أو ترتيب، وقد يوحى بحياة على الرغم من اختياره وتنظيمه لكل تفصيل. وقد يغير ويشوه تفاصيل الحياة. وفى كل حالة نراه يفسر الحياة ويبدع نوعا من الإيهام الفنى الذى يرمز إلى الحياة. وفى المسرح يكون الإيهام بمشابهة الحياة شديداً حتى ان الجمهور من خلال تجاربه على وسائل الخداع، يجرب بإيجابية الأفكار والعواطف وافعال وشخصيات المسرحية. والجمهور مع ذلك خلال هذه التجربة يعرف بوعى أو بغير وعى أنه يشاهد إيهاماً. وهذا طبعا بغض النظر عن كم الصعوبة التى يفكر فيها المؤلف بحثا عن تقديمه للحياة بدقة، وحثه المتفرج أن يفكر أنه شاهد على الحياة نفسها. هذا المتفرج الذى قد ينسحب فى أى لحظة ويبقى مجرد متفرج. إنه ليس بحاجة إلى المشاركة. إن الحياة نفسها لا تسمح بهذا الخيار. نحن فقط ملتزمون ومرتبطون. وارتباطنا بالحياة متفرع الدرجات بالنسبة لانشطتنا. وهذا الايهام المسرحى ليس واقعاً بمفهوم الحقيقى. ومع ذلك فالإيهام المسرحى له واقعيته الخاصة. وما لم يحافظ على هذه (الواقعية) فيمكن لهذا الايهام أن ينفرج. والواقعية ذات النوع درجات فى إبداعها فالإيهامات مختلفة. وعلى المخرج ان يعى طبيعة الإيهام المسرحى والنظام الذى تحدثه فى التفسير والعرض.

وإيهام الحياة مع خشبة المسرح يتم إبداعه موضوعيا وذاتيا فى ارتباطه بالحياة. والعرض الموضوعى للكاتب يتكون من تقريره عن الحياة من غير تعليق، أو تحيزه. وعلى صعيد آخر العرض الذاتى يعنى أن المؤلف يكتب بطريقة تعكس تحيزه الخاص، عاطفياً وعقليا. والمسرحية التى يكتبها تعرض الحياة كما يراها وإن كانت تختلف من وجهة نظر الآخرين.

والأساليب المتنوعة للكتابة والعرض تنهض من نظريات فنية وفلسفية والمسارح الفيزيقية التى يكتب لها المؤلف. وفى العموم فإن أساليب الكتابة تقسم الى مجموعتين رئيسيتين، واحدة لصالح التفصيلية والتصويرية، والأخرى لصالح المباشرة فى العرض.

والتصويرية تحاول إبداع الإحساس الذى ينظر منه الجمهور إلى الحياة فى اللحظة التى يزاح فيها الجدار الرابع للحجرة التى تجرى فيها الحياة، أوعرض الفعل خلال نافذة، أو حتى من فتحة خرم مفتاح الباب المؤدى إلى الحجرة. وتحت هذه الظروف يدعى الممثلون انهم غير عابئين بالجمهور. والمباشرة تحاول أن تذكر الجمهور باستمرار بأنه فى المسرح حيث

يتم التوجيه والتواصل مباشرة مع الممثلين. وفى هذه الحالة يعرض الممثلون بدرجات مختلفة وعيهم بالجمهور ويحاولون بوعى أن يتحدثوا ويتصرفوا لمصلحتهم.

والطبيعية والواقعية اساليب تحاول تصوير الحياة. والكلاسيكية والرومانسية والتعبيرية أساليب تعرض الحياة. والأساليب التى توظف درجة عالية من التشتت والميكانيكية، إلى التوضيح، أو التجريد هى أيضا تعرض الحياة.

إن معظم كتب الإخراج المسرحى تتحدث عن مناقشات مقتضبة عن الأسلوب وهى مفيدة لتعرف المخرج على خصائصها البارزة. وما يهمنا هو مناهج تقرير الأساليب وفائدتها فى توحيد عناصر التفسير.

وبقدر ما للأسلوب من تأثير عاطفى عالٍ على الجمهور، فإن المظهر العاطفى للاسلوب يعتبر واحدا من أقوى العوامل الحاسمة. وعلى سبيل المثال فى مسرحية «ماكسيم جوركى» «الأعماق الخلفية» نجد فيها القسوة والقذارة والظلام، والصراحة. كما نرى المشاغب، والعاطفى وكلها مظاهر مشابهة للحياة. إنها صفات تفصيلية لخواصها العاطفية. وهى تتجة نحو الطبيعة. بينما مسرحية «أهمية ان تكون جاداً» «لأوسكار وايلد» حيث اللمعان، والهشاشة، والصنعه، والسلوك والانضباط، وغير المألوف وكلها ظواهر استيليزية (فوق الطبيعية) stylized وتعتمد اعتمادا قويا على نكهة عصرها. ومسرحية ت. س. اليوت «جريمة فى الكاتدرائية» شكلية، دينية، طقسية، قوة، رأسية، عقلية، بساطة، حادة، ومنظمة.

هذه السمات الوصفية المستخدمة فى تلك المسرحيات تشير إلى خواص عاطفية تمس أحاسيس الجمهور دون اشارات خاصة إلى الجدة والفكاهة. أما الجاد والهزلى فيكونا ضمنيا. حتى درجات الجدة والفكاهة تكون بغير تحديد.

والصفات تأتى إلى العقل لأنها تصف المقومات الاقتصادية للجو والشكل فى المسرحية اكثر من مظاهرهما.

وإيهام الحياة كما ابدعه المؤلف كنتيجة لمعالجتة للديالوج والشخصية والحبكة والموضوع هو أقيم مفتاح للأسلوب. فإذا كان الحوار نثرا وعامى ومحادثى سيكون شبيها بالحياة. أما الحوار شعرا فينحو الى بعد المسرحية عن الواقعية، وأما الشخصيات الرمزية الخالصة والمجردة فتظهر غير مشابهة للحياة واستيليزية stylized (بمعنى فوق الطبيعة)،

وكلما كان الجمهور قادرا على فهم الشخصيات، كلما كانت هذه الشخصيات أكثر واقعية. وبناء الحبكة عادة يؤثر فى درجة التشبيه بالحياة فى المسرحية. على أن مرونة الحبكة ورحابته كما أرادها المؤلف تنحو نحو الطبيعة naturalistic واقتناعنا واتفاقنا للحبكة يضيف الى معقوليتها وواقعيتها. وكلما كان الموضوع theme ملائما كلما نحت المسرحية نحو الواقعية. وبطبيعة الحال هناك استثناءات لهذه التوكيدات. فثمة موضوع ملائم على سبيل المثال فقد يكون لهذا الموضوع عالمية ملائمة ومع ذلك تظل المسرحية غير واقعية.

والمخرج لا يستطيع أن يصل إلى خاتمة محددة لأسلوب مسرحية من خلال فحص درجة واقعية عنصر واحد. ،عليه أن يضيف نتائج تحليلاته ليصل إلى نهاية تأسيسنا على انطباعه الكلى.

وليس هذا فحسب فقد تدخل اعتبارات أخرى فى المسألة.

إن تأثير العصور التاريخية له أهمية اعتبارية فى نظام العرض المسرحى، فالمسرح الفيزيقى الذى كتب فى زمانه المؤلف مسرحية «أوديب» أثر على أسلوب المسرحية. فالمسرح الخلاوى المدرج، بخلفيته الديكورية الدائمة، أملت على «سوفكل» مجموعة من التقنيات إضافة الى تأثره بالحياة الدينية والسياسية والاقتصادية والثقافية فى اثينا فى القرن الخامس ق. م . والكاتب الحديث لا يقل عن أقرانه كتاب الماضى محكومون بمقومات المسرح وفيزيقيته وعصره. وأسلوب كتابته لا شك يعكس هذه التأثيرات.

والأغراض المرشدة للكاتب فى كتابته لمسرحية تملى عليه اسلوب كتابتها وقصد «أوجست استرندبرج» Strindberg لتقديم خبرة حلمه فى توليفة من صور مشوهة عقليا للتعبيرية axpressionism فى مسرحية «رواية الحلم» The dream Play. ورغبة «يوجين أونيل» O' neille تقديم صورة للخوف نتيجة التأثر بالخرافة والعنصر فى الخلفية انتهت إلى شكل « الأمبراطور چونز» .

على أن صدور الميزانية، والوقت، والتسهيلات المسرحية والعامليين تؤثر على قرار الأسلوب.. والمناظر الهيكلية ووحدات الديكور واختيارات عالية فى عناصر فى مسرحيات واقعية لقصور الميزانية والتسهيلات المسرحية. وهذه المناظر تقرب أسلوب المسرحية أكثر من عناصر المسرحية ذاتها.

لقد سبق أن أوضحنا أن الأسلوب يصبح قيمة درامية خاصة يقرر المخرج ان ينتج مسرحية بوثبة مضادة للأسلوب الذى كتبت به المسرحية. وما يقرر المخرج الابتعاد عن زمن المسرحية، وأن يجعل من المناظر والملابس قيما خاصة يصبح هذا القرار محدّدا الأسلوب. والمناظر والاسلوب تملى فى الغالب اسلوب المسرحية الحديثة وايضا التاريخية. وأحيانا يكون تصور المصمم Designer للمظاهر المرئية للعرض، يشكل الأسلوب للمخرج.

والمخرج يقرر أسلوب المسرحية وعرضها من جملة الشخصية العاطفية للمسرحية ودرجة الواقع الذى حققه المؤلف فى معالجته لعناصر الحوار، والشخصية؛ والحبكة والموضوع، وتأثير الفترة الزمنية للمسرحية وقصد المؤلف فى كتابة المسرحية؛ والحدود العلمية للميزانية، والوقت، والتسهيلات المسرحية والعاملين؛ والديكور والملابس. أما الاسلوب المختار فيصبح قيمة درامية ومؤثرات وضابطًا لتفسير جملة المسرحية وعرضها. والاسلوب style عامل توحيد قوى للتفسير والعرض. والإخراج والتمثيل والمناظر والملابس والاضاءة والصوت ينبغى أن تكون مفتاحا لهذا العامل. ان مظاهر المسرحية والعرض ستكون فى انسجام كلٌ مع الآخر.

ورغم أن المسرحية وعرضها يكونان ذا أسلوب واحد عادة، الا أن بعض المسرحيات تسمح بتغيير خلال الأسلوب الكلى over - all style فثمة مسرحيات تكون واقعية عامة ولكنها تعبيرية expressionistic فى منظر أو أثنين. ومسرحية «القرد كثيف الشعر» ليوچين أونيل الأمريكى مثل رائع لهذا الأمر.

نلاحظ أن نسبة ضئيلة من الجمهور لها معرفة بجماليات أو مظاهر تقنية العرض المسرحى. ومع ذلك فهو بوعى أو بغير وعى يعرفها. وقد يكون وعيه فقط من عدم رضائة ببعض مظاهر العرض وبما يحدث له من صدام مع إيهام الواقع كما أسسه الأسلوب. وينزعج عادة من عرض مسرحى لا تكتمل اجزائه المتنوعة فى كل متكامل. وتكون له رغبة ملحة لوحدة تأتى من الأسلوب. وخبرته المسرحية تسقطه إلى أحط الدرجات عندما يفتقد إلى تأسيس الأسلوب، والمحافظة عليه، أو اذا انتهكت مفرداته المنطقية.

إن قرار المخرج للأسلوب وتأسيسه والمحافظة عليه للعرض يتطلب درجة عالية من الحساسية، والوعى، والكمال. والأسلوب أحيانا يهرب من التعريف، ومع ذلك يجب على المخرج أن يكون قادرا على التعريف به وإبداعه للجمهور. فالاسلوب يصنع كل التفاصيل، حتى تقبع الأجزاء فى مكانها، وأن يبدع نظاما من لانظام. انه يقسم رحلة التجربة المسرحية. ويعطى الخطوط الأولى لتصورات إحكامه للتفسير والعرض.

الفصل الرابع

الشكل الكلى للصورة الإبداعية

الشكل الكلى للصورة الإبداعية يتحدد بداية من نظام عمل المخرج وتحضيره الإبداعى، من التفسير إلى رغبة الجمهور وتورطه وإرضاؤه، مع الإشارة إلى إمكانيات القيم الدرامية كالجو وتنوعات الموضوع والشخصية والحبكة والديالوج.

ويدخل فى حساب الشكل الكلى المطروح عملية التحضير الإبداعى بدءا من استجابة عالم المؤلف وصور المسرحية ونقاط تركيزها انتهاء باكتمال الصورة الكلية للمسرحية أو الرؤية الإبداعية الذاتية العاليه للمخرج معدلة باستجابة عالم المؤلف المسرحى.

نظام عمل المخرج:

التحضير الإبداعى:

النقاط التالية تشكل أحجار الزاوية للاقتراب من المسرحية، وهى فى تكوينها تكون نظام عمل المخرج.

١ ـ التفسير الإبداعى

أ ـ إثارة واستقبال الصورة الإبداعية Recptivity to and Evocation of Images

ب ـ الاستجابة لعالم المؤلف. Response to World of playwright.

٢ ـ رغبة الجمهور Audiance appeal

أ ـ معقولية المسرحية Thetrical credability

ب ـ درجة تورط الجمهور Degree of audiance involvement

جـ ـ الجبر أو الارغام (الالزام) Compulsion

د ـ ارضاء الجمهور Audiance Gratification

هـ ـ بناء السمات Structural Characteristic

٣ ـ إمكانات القيم الدرامية Potential dramatic values

أ ـ الجو Mood

ب ـ تنوعات الجو Mood Variations

ج ـ الموضوع Theme

د ـ الشخصية Character

هـ ـ الحبكة Plot

و ـ الديالوج Dialogue

٤ ـ شكل المسرحية ونقاط تركيزها Focus and Figuration of the play

أ ـ السيطرة النسبية للقيم الدرامية Relative domimance of dramatic values

ب ـ نوع المسرحية Type of play

جـ ـ أسلوب المسرحية Style of play

٥ ـ الصورة الكلية Over - all image

والملاحظات التالية ـ المختصره تعتبر أحجار زوايا لدراسة قام بها فرانك ما كملان Frank Mc Mulan واحد من أكبر أساتذة المسرح بالجامعات الأمريكية.

١ ـ التحضير الابداعى

أ ـ استقبال وامتصاص الصور Receptivity to and Evocation of Images النبض الإبداعى، لابد أن يتزاوج مع حرية وجدية ورغبة الاستجابة للصور. ويجب عليه حتى ذلك الوقت أن يبقى فى حالة انفتاح وحساسية بالغة لحفز الفيض من المسرحية وهو يقرأها ويتخيلها كعرض. اما عواطفه وعقله فيجب أن يسمحا تلقائيا وفطريا لتبدل كل الصور. وينبغى ألا يسمح لنفسه بترتيبها عقليا للدخول فى شكل نموذجى. فالنموذج سريع

الحدس وهو مع ذلك صورة كلية مؤقتة. وعلى المخرج أن يتذكر أن هذه الصورة الكبيرة ستكون عرضه للتحليل النقدى. أما استجاباته العاطفية فسوف تتحول إلى موضوعية.

ب ـ الاستجابة لعالم المؤلف Response to World of playwright بعد أن ينتهى المخرج من استجابته لفيض الصور الأولية Initial flow of images لمسرحية. وقد يصبح بداءة جزءاً من هذه الرؤية Vision ثم أخيرا يكونها من خلال دراسته وفهمه للحافز الاجتماعى والسياسى والثقافى والنفسى الذى أثر على تكوين المسرحية. إن اكتشاف عالم المؤلف ضرورى ومصدر أساسى للتصوير للتحضير الأولى للمخرج لعمليته الابداعية.

وفى الأوجه الثلاثة التالية من تفسير لرغبة الجماهير إلى إمكانيات قيم درامية، إلى التركيز مع تشكيل صورة المسرحية، يجب على المخرج أن يحاول أن يضع نفسه فى مكان الجماهير، وأن يحلل استجاباتهم العاطفية والعقلية للمسرحية.

٢ ـ رغبة الجمهور Audiance's Appeal :

السؤال الأول عن الرغبة يتضمن المعقولية للدراما بمفهومات مستوى الأيام الذى عالجه المؤلف. والمخرج لابد أن يسأل نفسه إذا كان يصدق هو والجمهور فى التصور ومقدمة الحبكة والواقع الخيالى التراكمى لكل المسرحية. وهنا يتم فحص الاستجابة العاطفية للمخرج عن طريق الخبرة والمعرفة. انه يقارن يوميات حياته التى تدور حوله بالإيهام المسرحى كما صوره المؤلف.

أما المخرج فهو مختص باعتقاده الخاص بدرجة مشاكلة الحياة فى المسرحية، ويختص اكثر بالاعتقاد المحتمل لجمهورة. ويجب أن يسأل نفسه ، إذا كان الجمهور يصدق ، أو ما إذا كان عليه أن يقنعهم بالصدق.

ومرة اخرى على المخرج أن يسأل ما إذا كان الجمهور سوف يطابق نفسه مع الشخصيات وما إذا تعاطف معهم بقدر ما، كى يهتم بمشاكلهم وما تفعله، وكيف يتواءمون مع انفسهم. وإذا كان ثمة شخصية مركزية تسيطر على المسرحية، فالسؤال برمّته سوف يرتبط كلية بهذه الشخصية . فالجمهور يتابع المسرحية فى شخص البطل وشخصية البطلة أو عليه أن يرينا بعض درجات المشايعة وبعض العمق عن اختصاصه عن الشخصيات

الرئيسية. وهذا الالتصاق بالشخصية وأسبابه هو ما يمكن أن نسميه « استغراق الجمهور» Audiance involvemont للدراما. فإذا صدق الجمهور المسرحية فهو أيضا يصبح متعاطفاً مع الشخصيات إلى حد ما. وليس من الضرورى أن تعتمد رغبات الشخصيات وأفعالها، وحالاتها النفسية أو حالاتها الجسدية ولكنها يجب أن يعتنى بها إلى حد ما حتى يصير اهتمامها نشيطا ملحوظاً.

إن معتدلية الجمهور واستغراقه يفصح عن إلزام الجمهور Audiauce Compulsiom. والمخرج يحب استجابته العاطفية المحتملة من خلال مفاهيم الجذب Pull والتوتر Suspense والاستحواذ على القوة holding Power هل يشعر الجمهور بإجباره عاطفيا إلى درجة انه يرغب عن رضى او استثارة مسبقة لرؤية وسماع المشهد تلو المشهد والفصل تلو الفصل للمسرحية.

أما الخطوة التفسيرية التالية فهى مراعاة المخرج لحل المسرحية، كيف يصبح الجمهور راضيا بحل أو لاحل للمشكلة الدرامية؟ هل الحل دراميًا منطقيا ولامناص عنه؟ واذا كان الجمهور قد سبق تحريضه للاعتقاد بالإيهام المسرحى الذى أبدعته المسرحية وسبق توريطه فيها وقد شعر بإلزامه، وحينئذ يجب مكافأته بهذا الحل. وعلى الجمهور ألا يصاب بالإحباط بالشكل الدرامى غير المنطقى. إن بعض التوقعات العقلية والعاطفية التى أبدعتها المسرحية ينبغى أن تنفذ. ولو افترضنا على أى حال «أنت على حق» Right you are «لبيرانديللو» انتجت وأخرجت باسلوب واقعى كامل، فان الجمهور سوف يشعر أنه خدع بالنهاية. ولو افترضنا أن هذه المسرحية قدمت بعض الشئ بدرجة من درجات اللاواقعية، وانه يمكن تحريض الجمهور على أن يصدقها عن طريق الرمز أو المجاز ستكون النهاية مرضية. وتصميم المخرج على اسلوب أو مستوى لإيهام مسرحى كقاعدة للصدق وحكم ثابت للعبة كاملة لعملية التصديق Make - Believe التى يمارسها الجمهور إذا كانت توقعاتها يمكن توجيهها وضبطها. وهذا الارشاد والانضباط يقود إلى إرضاء جماهيرى au-diance gratification ومنذ تلك اللحظة التى يبدأ فيها المخرج عملية التفسير يصبح أكثر موضوعيا وتحليليا ونقديا وحرفيا. ويلى ذلك دوره فى تحليل المسرحية من وجهة نظر بناء سماتها Structural Characteristics وهذه السمات تتضمن منحنى الشدة Curve of in-

tensity وتحريض الفعل inciting action، والمشكلة الدرامية dramatic Problem والقمه cli-max action in depth والحل resolution وعمق الحدث والوحدة والملمس Texture.

٣ ـ امكانات القيم المسرحية Potential dramatic values

القراءات الأولى للاستجابات الإبداعية ستكون قد أثارت احساسا عاما بالجو النفسى. وفى هذه الخطوة العملية سيكون للمخرج القدرة على تنقية ما هو عام إلى ما هو خاص فى سبيل التحديد بدقة لجو المسرحية المستقل. وسوف يحل التحليل الموضوعى محل التحليل الذاتى والفطرى. وسوف يعلم المخرج الطبيعة الدقيقة لعاطفة المسرحية، من خلال استعمال المؤلف للديالوج والشخصية والحبكة والموضوع، وعناصر الظواهر الجوية والزمنية .

وبالإضافة إلى تحليل تنوعات الجو النفسى Mood Variations فى كل أنحاء المسرحية مع تأسيس وحدة للانطباع. وسوف يعمل على فهم مشاركة بنية الجو النفسى وتأثيرها على تصميم المسرحية.

على أن اكتشافات الإمكانات الدرامية للموضوع والشخصية والحبكة والحوار يزيد من كثرة الأعباء على قوى المخرج التحليلية، والتحقيق الدرامى لهذه الإمكانيات سوف تعتمد على إبداعات المخرج الشخصية، من حساسيته وعمق إدراكاته الحسية.

٤ ـ صور المسرحية ونقاط تركيزها Focus and configuration of the play

ولعل اختيار القيم والهدف لتأكيد بعضها كما هو واضح ينتج من التحديد De-termination على القيم الدرامية المسيطرة نسبيا ـ نقاط تركيز المسرحية. وقرار النوع Type والأسلوب style سوف يشيران إلى صورة المسرحية ـ شكلها Confiquration. ونوع المسرحية type يتأثر بشده عن طريق الجو النفسى السائد فى المسرحية. وكأمر واقع فإن نوع المسرحية يظهر على التعاقب مع تحليل جو المسرحية. فهو مظهر من مجموع المسرحية وهو عاطفى فى طبيعته. اما درجة موضوعيتها فتنبثق من التقييم النقدى لمفهوم تحليل المخرج للقيمة الدرامية، وهدف الكاتب لمعيار نقدى.

ومثل «جو»، فإن الأسلوب عاطفى شديد، ويساعد فى إعطاء المسرحية شكلها. ومثل نوع المسرحية يتأثر الأسلوب بالجو. وقراره يتطلب اعتباراً موضوعيا كبيرا أكثر من قرار تحديد نوع المسرحية. ومهما يكن فرغية الكاتب لمستوى معين من الايهام والمؤثرات النقدية والتاريخية بالاضافة إلى الشروط الفيزيقية للعرض، كلها أمور فى غاية الأهمية .

٥ ـ الصور الكلية : Over - all image

والصورة الكلية للمسرحية، هى بمثابة الرؤية الإبداعية الذاتية العاليه للمخرج، معدلة باستجابة لعالم المؤلف المسرحى ونقده التحليلى للعناصر المتنوعة للمسرحية. وهذه الصورة الكبيرة ينبغى أن تتجزأ إلى صور أصغر للأجزاء المختلفة للمسرحية. والمخرج سوف يجد كثيرا من صورة الحرة المبكرة أكثر تطبيقا إذا عاد إلى استجاباته الأولى. أما الاختيارات والتعديلات لهذا الصورة والبحث عن صور جديدة، فسوف يزيده بمصادر إبداعية. ولايجب أبداً ان يوقف المخرج بحثه من صور، وعليه أن يؤسس فيضانا مستمراً من الصور التى ستحافظ على أن يكون فى حالة إبداعية.

الفصل الخامس

تطبيقات

فى هذه الدراسة تطبيقات قصدنا تقديم نموذجاً لمسرحية من الأدب العالمى لمؤلفها چون ڤيلينجتون سينج John Millington Synge وذلك عملا بمنهج التحضير الإبداعى بدءاً من إثارة واستقبال الصور والاستجابة إلى عالم المؤلف ودور الجماهير وإمكانات القيم الدرامية فى المسرحية، بكل فروعها انتهاء بتكوين الصورة الكلية للعرض.

تطبيقات

مسرحية «الراكبون إلى البحر» Riders to the sea

تأليف «جوزيف ميلينجتون سينج» Joseph Millington Synge

١ ـ التحضير الإبداعى:

أ ـ إثارة واستقبال الصور

فى اللحظة التى تُقرأ فيها «الراكبون إلى البحر» تبرز إلى العقل صورة أدبية، شخصان أو أكثر على ظهر حصان فى اتجاه البحر، وفى الحال يبدو غريبا أنهما ذاهبان إلى البحر. وينشأ هذا الفكر بسبب انتشار الصورة بمعناها المستعار بدلا من معناها الأدبى. (وعلى طول طريق المسرحية سوف تنهض االذاكرة بالعنوان فى عقل القارئ وستكون مرجعا له. والمخرج القارئ سوف يستجيب ويثار بمعرفته وخبرته عندما يقرأ هذا الوضع المكون من كوخ مطبخ «بجزيرة فرعية من ايرلندا» حيث الشباك، وزيت الجلود، وبعض العوارض المرصوصة إلى

الحائط، وعجلة للغزل، وفرن للطبخ، ومدفأة ـ وبعد ذلك سوف تكون له صورة محددة من النظر ـ وسوف يتصور حضور وذهاب الشخصيات خلال المسرحية كما يشير الكاتب من خلال الإرشادات المسرحية. وإذا كان من القادرين على التصور الخيالى المزدوج، فسوف يقرأ ويسمع الحوار وفى نفس الوقت يكون قادرا على مراقبة تصرف الشخصيات. وقد يبدو له مقطعا محددا وصور وشخصيات تعمل، وعلاقاتهم بعضهم ببعض داخل الكوخ. وقدرته على تصور العرض فى مخيلته سيعتمد على قدرته على رؤيته.

وبطبيعة الحال يجب أن يكون للمخرج قدرة على سماع الحوار فى عقله، والمخرج المثالى هو الذى يتمتع بحس مرئى وشفهى لمظاهر المسرحية. ومعظم المخرجين يميلون إلى الصنف فى واحد من هذه المناظر. بمعنى أنهم إما عمى أم أصماء.

والصور توحى بهذه الظواهر. وحوار الراكبون إلى البحر ملئ بالصور، وسيكون المخرج حينئذ واعياً بها. وبينما يكون المنظر، وفعل الشخصيات مما يتصور حرفيا، فإن رؤية الكلمات على الصفحة المطبوعة، والأصوات الخاصة بهم، وتتضمن أكثر من المعنى الحرفى وتبعث على الاستعارة والرمز. وعبارات مثل «هناك هدير عظيم فى الغرب» «وعندما يعود المد أو الموسم» وذلك عند تكرارها فى افتتاحية الحديث. و«تمنعه عن الذهاب إلى البحر» «نجم فى مواجهة القمر» وجسم «بارتلى» Bartly الملفوف يرمز إلى فقدان الدم والحياة. وهكذا نجد المخرج محاطا بصور بعضها غامض وبعضها مكتمل التصور فى عين العقل كصور حَزمية أوْ فى العواطف، وأفكار كالاستعارات والرموز.. وسرعان ما تشكل نفسها فى نموذج مجرد ومعنى يبرز. صور من الكلمات والمعانى وأفعال الشخصيات. والشخصيات نفسها. ويبدأ تطور القصة للإيحاء استعارياً الدخول الموت والحياة فى صراع. وإذا اندمج المخرج والمسرحية فسوف يستخرج منها معانٍ واستعارة ورموز وكلها صور سوف تفيض بعقله وخياله.

إنَّ صورة كبيرة للمسرحية سوف تنهض أساساً فى وعيه. قد تكون فى شكل جرف صخرى يحتضن البحر. والصخر يرمز إلى حياة الانسان التى يحطمها البحر رويداً رويداً وهكذا تكون مسرحية الراكبون إلى البحر رمزا عالميا لمعاناة الإنسان وموته.

ب ـ الاستجابة إلى عالم المؤلف

إن فهما لعالم المؤلف ورؤيته الإبداعية يجب أن يأتيه من معرفة لعالم الجزر غرب إيرلندا. الريح والبحر والمد والصخور كلها مؤشرات لصراعها مع الطبيعة. والمؤلف سينج ذهب إلى «جزر أران» The Aran Islands عام ١٨٩٨ وفى عام ١٩٠٤ اختار أن يكون موقعها أرضا للراكبين إلى البحر، وكان سينج قد خبر الحياة مع عالم هذه الجزيرة والجزيرتين الأخريين الذين يكونون مجموع هذه الجزر. وشاهد حياة الطهى والغزل البسيطة وسبل الحياة الطبيعية مع حياة الصيد. ومع روتين الاحداث الطبيعية شاهد النضال الملحمى والمأساوى للحياة. وعلى جزر الآران استطاع رؤية روح الإنسان العظيمة. ولعل «الراكبون إلى البحر» تمثل دراسة أدبية إيرلندية لمجتمع جزيرة الآران. عاش «سينج» عشر سنوات يكتب لإيرلندا ومات وهو فى سن التاسعة والثلاثين من عمره كان ساخرا من بنى جنسه واعتبر خائنا لوطنه إذ ذاك ورغم ذلك فلم يحدّ من انطلاق خياله. عاش «سينج» منتجا فى فترة كان يعيش فيها انطون تشيكوف الكاتب الروسى العظيم.

٢ـ رغبة الجماهير Aualiance Appeal

أ ـ المعقولية المسرحية Theatrical credability

إن عنصر تغريب الأحداث فى هذه المسرحية لاشك يعطى المسرحية أحداثاً معتدلة تبنى على تفكر الجمهور فى هذه الأحداث. وحياة البحر البسيطة تضفى على اهلها مصداقية فى التعامل أساسها عفوية الدوافع البريئة. إنها سلوكيات بريئة تعمل أثرها فى حفز الجمهور على مشاهدة احداث حياتهم.

ب ـ درجة تورط الجمهور Degree of audiauce involvement

إذا صدق الجمهور دون سؤال وكما يحدث فى مثل هذه المسرحية فإن تورطه يصبح امرا طبيعيا. ودرجة مشاركته العاطفية والعقلية سوف تعتمد على معرفته الحقيقية بالإيرلنديين بالإضافة إلى المعلومات العامه عنهم. ومعظم الجماهير لن تتعرف على هؤلاء الناس إلا من تشابه الجماعات المماثلة من رجال الصيد الذين يعيشون على السواحل .

حـ ـ الجبر أو الأرغام Compulsion

ان تورط الجمهور يعتمد أساسا على قوة التشويق أو التوتر suspense الذى ينتج عن الأحداث والأفعال. وفى «الراكبون إلى البحر» يأخذ هذا الجبر شكل توتر ينبع من الانتظار لا لكى يجد ما يبحث عنه، ولكن لما سوف يكون كرد فعل للشخصيات.

د ـ إرضاء الجمهور Audiance gratification

إذا لم تستطع المسرحيةه ـ إرضاء جمهورها فينبغى أن تكون مقنعة Convincing بمنطقها الدرامى. إن توقعات الجمهور العقلية والعاطفية لابد أن تتحقق عن رضى بحس جمالى. بالإضافة إلى أن حلول المسرحية لابد أن تتطابق وتصميم المؤلف والحس بالوحدة الفنية.

هـ ـ تركيب السمات Structural characteristic

إن هندسة المسرحية تنبثق من مادة وهدف المؤلف المسرحى والموضوع الكلاسيكى والتراچيدى والذى يتعامل مع نضال الإنسان والآلهة، أو قواه وتعاملها مع الكون، تتطلب مسمايت وتناسبًا بسيطا واقتصادا ونظامًا وترتيبا فى التصميم والتكوين. وعندما اختار «سينج» Synge حياة «جزر الآران» Aran، اقتنع سينج بتصويرها دراميا فى إطار عالمى يحمل طابع الكلاسيكيات الإغريقية. ولهذا كان على البناء أن يكون محكما متماسكا. ومعنى هذا أن عناصر الشخصية والحوار والقصة والموضوع يجب أن ينظم كل منهم فى علاقات محكمة لإبداع منحنى الشدة. ولعل التمهيد الذى قدمته كل من نورا Nora وكاثلين Cathleen عن غرق أخيهما فى البحر، وحزن أمهما، يرتب مقدما حقائق الشخصية والعقدة والموضوع.

لقد كان دخول «موريا» Maurya ورغبتها فى حث «بارتلى» Bartley على الذهاب إلى البحر. والحدث التحريضى Inciting action يتلخص فى رفض «بارتلى» لنصيحة، والاصرار على أخذ حصانه إلى حيث ينتظره القارب....

والقمة العاطفية العالية التى تمثلت فى الذروة تأتى مع دخول السيدات الحزانى (٨٣) والرجال يحملون الجثة (غرق بارتلى). والحل يأتى مع جنازة بارتلى ومباركة «موريا» العجوز للمتوفى والاستسلام بقضاء الإنسان...

إن ملمس الراكبون إلى البحر ثرى، وثورى فى انفعالاته المتميزة فى وحدة أسلوبه، وجوه النفسى، ونوعية كتابته، وتركيبة عناصره البنائية. أما الموضوع خاصة فيزيد الملمس وزنا وعمقا.

٣ ـ إمكانات القيم الدرامية Potential dramatic Values

أ ـ الجو النفسى Mood

عند مناقشة موضوع الجو النفسى «للراكبون إلى البحر» من وجهة نظر الإخراج يكون من المفيد فحص كل جو مسيطر لمشهد بالتفصيل بغية الدخول إلى الجو النفسى العام للمسرحية. وبطبيعة الحال فإن عامل الحوار يعد من العوامل المسيطرة القوية.[٨٤] إن إيقاع اللغة واللهجة يخلق نموذجًا إيقاعيا له تأثير شديد على عواطف الجمهور. فإذا كانت خلفية البحر كما فى الراكبون إلى البحر لسينج Synge تسيطر على ايقاع المسرحية فسنجد أن مد وجزر الكلمات ترن فى أسماع الجماهير تماما كما تفعل أمواج البحر.

وإذا انتقلنا إلى الشخصيات والحبكة والموضوع فسنجد أن المسرحية تنسخ نموذج جوها النفسى المحزن التى تنفطر حوله القلوب وتترك أثره على الجمهور .

ب ـ تنوعات الجو Mood Variations

نلاحظ أن تنوعات الجو النفسى تقسم المسرحية إلى وحدات، وكما سبق فى شرح الجو فإن الوحدة الأولى تقدم جوا بغير تحديد، وتشويق مقنع من خلال الهمس والفعل المختلس. اما الوحدة الثانية فهى قصيدة ولكنها خطيرة ومنذرة فى نبرتها. يعقبها وحدة ثالثة تكشفها الأحداث حدثا وراء حدث.

جـ ـ الموضوع Theme

وإذ نحلل قيم الموضوع اولا ـ هذا إذا كان الموضوع يكشف لنا عن الشخصيات الرئيسية بصراعها وأفعالها. وما إذا كان المعنى العاطفى والعقلى مثل مسرحية «الراكبون إلى البحر» يمكن التعبير عنه خاصة بعبارة أن الإنسان محكوم عليه دوما بالحجر بنضال مميت مع بيئته ومع الطبيعه وأن عمله فى النهاية أن يصالح نفسه مع قدرة. إن الموضوع ينبثق من

الشخصيات التى تقدم طبقة ونوعية من الناس التى تحيا وتموت بقرب البحر. هؤلاء الناس يمثلون بوجه عام صراع البشر مع قدرهم.

وغالبا ما يقدم الموضوع بشكل غير مباشر بواسطة الحبكة وعلى لسان بعض شخصيات المسرحية.

والمخرج بطبيعة الحال سوف يحدد تصوره العام للمسرحية من الثيم أى الموضوع. والثيم عادة يقود المخرج والممثلين إلى كل لحظة من سلوك الشخصيات، كما سيضع الممثلين على نمط الفعل. إن الموضوع لاشك يحقق تكامل الشخصيات بإمدادهم به كمرجع .

د ــ الشخصية Character

يتم عادة تأسيس الشخصيات وعلاقاتها فى المشهد الأول من المسرحية، وهنا يتعرف الجمهور على هذه الشخصيات من تكون، وما هى مشكلاتهم. وعلى المخرج أن يعى أن الصوت والحركة يبرزان هذه الحقائق.

وعلى الرغم من تقديم المؤلف «سينج» Synge «كاتلين» و«نورا» أولا فهما شخصيتان مساعدتان «لموريا» Maurya التى هى الشخصية الرئيسية. اما النساء والرجال الذين ظهروا قرابة نهاية المسرحية فهى شخصيات ثانوية. وفى البداية يظهر «ضدا» او «خصما» An-tagonist عندما تشير نورا إلى لغة الملابس الخاصة بالغريق، نجدها تصرخ: إننا فى مجتمع يناضل مع الخصم ويعرف تماما ان ما هو قدر له لابد أن يحدث.

إن العلاقة الأساسية تتشكل بين موريا والبحر منذ البداية وتستمر علاقة يحرص عليها المؤلف، ويحافظ على استمرارها. وهنا تكمن مهمة المؤلف فى تأكيدها. فالشباك تشير إلى سيطرة البحر فى الخلفية وغيرها من معدات الصبية. كذلك ظهور الباب والنافذة على خشبة المسرح يدعم درجة الانتباه إلى الخارج . ولعل صوت الرياح والأمواج وردود فعل الشخصيات يؤكد تواجد البحر.

اما النمو الكبير الواضح فى الشخصية فيتمثل فى «موريا» Maurya التى تتحول من مناضلة يائسة ضد البحر إلى استسلام تام لمعنى الحياة بالنسبة للرجل.

والشخصيات بشكل عام سوية، ويجب ان يتمتع الممثلون بأصوات موسيقية غنية ذات حس باللغة موضوع الحديث.

هـ ــ الحبكة Plot

الأساس للمسرحية يتبلور بسرعة للجمهور، والمخرج يرصد هذا الجمهور على قبوله. انه يتمخض عن صراع الشخصيات مع البحر، ومع الأحداث الدرامية المحسوسة. إن «موريا» Maurya تدرك هذه الأحداث مؤخرا بعد اختفاء ملابس الغريق، وإخفائها بواسطة بعض شخصيات المسرحيه، وعلى المخرج أن يعد لتقديم الحوار بإعداد الحبكة، وضبط اصوات وحركات الممثلين لتوضيح وتأكيد حبكة كل وحدة.

ان عمل المخرج فى ابراز قيم الحبكة يتكون من تقديمها وتأكيدها بالألفاظ والأفعال، وتقويتها بالصور التقنية الإخراجية الضرورية للتأسيس والتغيير والمحافظه على إيقاع العرض. وما أن يتطور الحدث إلى القمة تزداد حدة الموقف تبعا لذلك.

و ــ الحوار Dialogue

ان ديالوج أو حوار المسرحية يقدم الماضى ويدفع بالشخصية والحبكة والموضوع. والحوار لابد من المحافظة عليه من جانب الممثلين حتى يقدمون به كل ما هو ثرى، وجمالى شاعرى وقوة درامية.

٤ ــ شكل المسرحية ونقاط تركيزها Focus and Configuration of the Play

أ ــ سيطرة نسبية للقيم المسرحية Relative dominance of dramatic values

ان قراءة ودراسة مسرحية «سينج» Synge تجعل من الثيم (الموضوع) والشخصية، والجو، قيما درامية مسيطرة. والأمر ليس سهلا لتحديد ترتيب أهميتهم ومع ذلك فمن من وجهة نظرنا يرتفع الثيم ليتصدر الترتيب فالشخصية الرئيسية لموريا لايمكن نسيانها . اما الجو واللغة فكلاهما ذا تأثير قوى. اما الحبكة (الأصوات) فتبدو نحيفة بعض الشئ لدرجة اننا نحس ان ما يحدث يظل جانبيا أكثر منه رئيسيا.

ب ــ نوع المسرحية Type of The Play

إن الجو النفسى لمسرحية «الراكبون إلى البحر» يشكل مركز ثقل، وتقليبا للشفقة، وإثارة للفزع حول ضعف الإنسان فى صراعه مع القدر حتى لنظن أن المسرحية مأساة كلاسيكية.

والمشهد الأخير قد لايحقق طُهرا حقيقيا بالمعنى الأرسطى ، ولكن التأثير العاطفى أكثر تواجداً على اى حال. أما المواد التخيلية للحوار فتبرز بارتفاع للشخصيات وأفعالها الأمر الذى يكسبها شكلا مأسويا.

جـ ـ أسلوب المسرحية Style of the play

مسرحية «الراكبون إلى البحر» بكل أبعادها الأدبية والفنية تعتبر عملا حديثا. وبفحص عناصر الحوار والشخصية والثيم والحبكة تعطى انطباعا واقعيا ـ اختيار ـ تحريض ـ Mo-tivated ـ تناسب معترف به، وتمام المعقولية. والشخصيات تتوفر فيها البساطة، والقوة أشبه شئ بتخطيط «سوفوكليس». ويتوفر فيها العامل السيكولوجى دون تعقيد الطبيعية المعروف. والثيم يتحلى بالعالمية فهو شبيه بالكتابة الكلاسيكية. ومعالجة الكاتب النهائية لعناصر المسرحية تبدو واقعية الأسلوب، ممزوجة بمواد كلاسيكية وشعائرية ritualistic.

والمسرحية عموما تتميز باكتمال وهم الحياة ـ الواقع الإيهامى ذو الروح الكلاسيكية ضمنيا Implicity. والمسرحية كتبت أساسا لنظام إطار الصورة وتتطلب جمهوراً له علاقة بالمسرح الواقعى ومع ذلك فإن درجة الإيهام التى تتبناها المسرحية تعلو على مستوى الواقعية التقليدية. فالمسرحية تقوم على اساس من واقعية البيئة، ولكنها بجو ذو جمال معتم ترتفع بها إلى جو التراچيديا، ولكن ليس تراچيديا الاغريق. وهى فى مثل العظيم من الأعمال تجمع بين الواقعية والرمزية.

٥ ـ الصورة الكلية Over - all image :

بعد التحضير الإبداعى للمخرج فى تفسير للمسرحية، ونقد تحليلى محكم لبنائها وقيمها الدرامية، تأتى الصورة التفسيريه الكليه. وعند وصوله إلى هذه الصورة، يصبح المخرج أكثر وأكثر، ناقدا ومتعقلا وموضوعيا كما يصبح أقل تلقائية وعاطفية بما كان عند استجاباته الأولى. ويتعين عليه استعادة صوره الأولى ليختار منها ثم يعدل وينظمها من غير تدمير لإثارتها الإبداعية.

والصورة الفطرية الكلية «للراكبون إلى البحر» كصخرة شديدة الانحدار تقع فى قاع البحر ستكون دوما مصدرا للإبداع. أما صور الأجزاء الصغيرة للمسرحية فسوف تكون مرنة الاستعمال، والمخرج بطبيعة الحال سوف ينقل أولا الصورة الكبرى فى تخطيط العرض. ثم

بعد ذلك يستطيع أن يقسم المسرحية، ويحاول أن يجد صورة لكل مشهد ولكل شخصية ولكل وحدة سلوك. على أن كل صورة كبيرة كانت أو صغيرة يستخدمها المخرج فى الواقع صورة ابداعية Directorial Image

وعند البداية بالديكور، يمكن للمخرج أن يفكر كما لو كانت حائط بحر قديم مبنى من الحجر، متماسك . اللون رمادى، بقع مائية، فتات. انه مكان للاجىء. مزيج من الريح والبحر. وعندما يتغير المنظر إلى مطبخ فى المسرحية، على المخرج والمصمم والفنيين أن يتصوروا الشروخ على الجدران والزوايا الرمادية الخضراء. الأدوات والزوائد المنزلية، وتناسب وشكل الكوخ القريب من البحر ـ اللون رمادى.

أما الضوء فرمادى اللون مثل الضباب، وتكثر الظلال مع الزوايا، يقطعها ضوء المدفأة، وعندما يحضر الرجال جثة «بارتلى» تتحول الظلال إلى سواد.

الفصل السادس

أبجديات السينوجرافيا

أبجديات السينوجرافيا:

أتخذ الديكور وعناصر المناظر المسرحية مؤخراً مُسمىً جديداً يعرف الآن بمفهوم السينوجرافيا، الذى ازدادت قوته بازدياد أفانين التكنولوجيا فى مسرحنا المعاصر. والسينوجرافيا ليست بدعة جديدة أكثر منها تطور متجدد لمفهوم عالم المناظر وما يستوجبه العمل المسرحى فى كثير من الأحيان من استباحة خشبة المسرح وابعادها ما خفى منها وما ظهر. وكم من مخرج عالمى استعان بمبدعى السينوجرافيا مثل بيتر بروك، وروچيه بلانشون، ووليم جاتسكيل وغيرهم كثيرون.

ومهما يكن من أمر فالسينوجرافيا لها أبجديات طورها مبدعوها أمثال چوزيف زفوبودا التشيكى وشون كينى البريطانى على وجه الخصوص.

ومن وجهة نظر الاخراج المسرحى هناك أبجديات لا يمكن أغفالها من جانب فنان المسرح عند التصدى لتقديم عمل مسرحى أولها التخطيط الأرضى ثم البناء الحركى ثم الاضاءة والتكوين السمعى .. ونحن نتعرض هنا لهذه الأبجديات كأساس للعمل السينوجرافى من وجهة نظر فنان المسرح مخرجا كان أو مصمما.

التخطيط الأرضى

عملية الخطة الأرضية هى جزء من تصميم العرض، بل هى مفتاح جزئى من وجهة نظر المخرج لها قيمتها واعتبارها الخاص. والمخرج عادة تتكون فى عقله مجموعة من الخطط الأرضية قبل البدء فى تصميم المناظر والديكور. والخطة الأرضية توحى فى الغالب بتصميم يلتف حولها.

والخطة الأرضية أحيانا تطلق على الممثل[٨٥]. وأهميتها تنحصر فى تقرير الشكل المرئى لأحداث المسرحية. خاصة الحركة البنيوية (blocking) للممثلين. وإذا استطاع المخرج أن يقدم خطة أرضية جيدة فإن الحدث يمكنه أن يبنى نفسه فى يسر وسهولة.

ولهذا السبب فإن تصميم الخطة الأرضية تكون من الأعمال الأساسية فى إسهامات المخرج. وكثيرا ما يقوم المخرجون بتصميم الخطط الأرضية قبل اختيار المصمم ثم تقدم بعد ذلك الخطة الأرضية التصورية الأولى لمشاركة المخرج والمصمم معا. وبطبيعة الحال هذا لا يقلل من شأن المصمم الذى قد يتساوى أو تزيد يقظته للشكل الكلى للحدث مثل المخرج ـ كما يقال أحيانا ـ ومع ذلك تكون الحاجة إلى التصور المادى والحكم النهائى للبناء الدقيق للديكور الذى عليه يتم الإخراج.

والمخرج أولا يقترب من المصمم بمعرفة متكاملة بمتطلبات المسرحية وبحس جيد للطريقة التى يرغب فيها للمسرحية أن تتحرك. منصات، دهاليز، شبابيك، جدران، وترتيبات أثاث، ينبغى فحصها من وجهة نظركيفية استعمالها، وليس من وجهة نظر كيف سيكون مظهرها. وعلى المخرج أيضا أن يكون لديه حس بأماكن الدخول والخروج، وكم عدد الداخلين إلى الخشبة فى أى وقت، وكم من المتطلبات الدقيقة كالمعارك أو الرقصات، أو الاختفاء والتهرب يمكن أن يستوعبها الديكور والتى يطلب تصميمها وبنائها. ويجب أن تكون لديه رؤية متكاملة للحركة فى المسرحية بمعايير الحيز المكانى، والقوة والتى يريد أن ينقلها بدقة إلى المصمم.

وحساسية التعاون بين المخرج والمصمم حتى هذه النقطة سوف تتطلب عدة لقاءات، وفكر متناوب ونوعا من المصالحة أو الحل الوسط. وطبيعة التعاون تعتمد بوضوح على المواهب والتناوب المطلوب من كل جانب.

اختيار الخطة الأرضية

المظاهر التالية تدخل فى اعتبار المخرج عند فحص أو رسم الخطة الأرضية.

١ ـ هل تستوعب حدث النص؟

٢ ـ هل تسمح لتصويب الحدث بقوة؟

٣ ـ هل تشجع على الحركة المرغوب فيها؟

٤ ـ هل تمد الحدث بمكانيكية لتأسيس وضوح بؤرة التركيز.

٥ ـ هل تساعد على توصيل «جو» المسرحية؟ العالم الداخلى للمسرحية؟

٦ ـ هل تتوفر فيها الدينامية؟

الخطة الأرضية تعايش الأحداث:

معايشة الأحداث تمثل الوظيفة الأولى للخطة الأرضية. ولو افترضنا أننا نتعامل مع مسرحية واقعية ذات ديكور داخلى منفرد،فلابد أن يكون لدينا أبوابا للدخول، ومقاعد للجلوس، وأسرة للنوم، وأثاث كاف يجعل المنظر مقبولا والممثلين فى وضع مريح. وهذه الخطة الأرضية ينبغى أن تمدنا بمساحة الخلفية الضرورية للمنظر. ولو افترضنا شخصا دخل من الخارج، ودلف إلى غرفة نوم، ثم إلى غرفة نوم أخرى،ثم خرج من الحمام، فسوف يكون لدينا عندئذ أربعة أبواب فى شكل معمارى منظم، إذا كان علينا أن نفهم ماذا يدور هناك. وتصميم خطة أرضية من مثل هذا النوع، ينبغى على المخرج أن يقرأ مسرحيته دون أن يشغل عقله بشئ آخر غير ما هو مطلوب لتحقيق وظيفة المناظر.

الخطة الأرضية وتصويب الحدث بقوة:

ومهمة الخطة الأرضية الثانية تكون أكثر من مجرد عملية تقنية. إنها تصميم للخطة وليست لترتيب الأبواب. والشبابيك والأثاث فى نموذج مفترض. وتسكين كل الأشياء فى المنظر يحدد مسبقا أوضاع الممثلين فى مناظر بعينها، خاصة المداخل والمخارج ومناظر تحتوى الأثاث. ان التسكين لابد أن يحدد بعناية وقبل بداية (البروفات) ولا ينبغى أن يتغير تبعا لنزوة المخرج بعد بناء التصميم.

ومهما يكن من أمر فإن تصويب الأحداث يجد صعوبات بالغة فى نظام مسارح الإطار المعروفة بمسارح البروسينيم ويجد المخرج حلوله كلما استطاع فى المسارح الجديدة المبنية

على طرز معمارية حديثة تتيح فرصة عظيمة لتصويب الحدث من خلال الخطة الأرضية بشكل ميسور ومريح.

الخطة الأرضية حافز لإبداع حركة نموذجية:

مهمة الخطة الأرضية الثالثة هى تشجيع الحركة النموذجية. والحركة فى معظم المسرحيات مرغوبة، وفى المسرحيات التى يحدث فيها العكس،فإن مهمة الخطة الأرضية أن تشجع على ثبات الحركة المرغوبة. والأمر الطبيعى أننا نميل إلى نوع المسرحيات التى تمتعنا بمرونتها والتى يعمل ممثلوها فى إبداع الحدث الخارجى وحركته الدائبة التى تساعد على نقل الحدث من الداخل إلى الخارج.

الخطة الأرضية تشجع التابلوهات الحية: Effective Tableau والتابلوهات تخلق عادة نقاطا درامية كالدخول والرحيل والدهشة أو أى تحول عاطفى. وهذا التشجيع من شأنه أن يجعل الموقف مؤثرا وسهل التذكر. وهو فوق ذلك يحمل تكوينا فنيا لا ينسى إذ أنه يشتمل على عدة عناصر أساسية كالاتزان والتركيز والدينامية والصبغة الداخلية.

الخطة الأرضية حافز للارتجال المؤثر:

الارتجال معناه مجموعة من الحركات والشغل والسلوك المسرحى تترك للممثلين أدائها، وتتم عادة فى البروفات حيث تترك لهم الحرية للحركة بدلا من إرشادهم ماذا يفعلون.

والخطة الأرضية تحفز على الارتجال خاصة فى المسرحيات الواقعية حيث يتطلب الأمر أن تكون واقعيا بقدر الإمكان، والمخرج يطلب ويحث الممثلين على أن يكونوا طبيعيين فى كل تصرفاتهم. والممثلون لا يرتجلون فقط مع النص ولكن أيضا مع قطع الديكور.

الخطة الأرضية تخلق وضوح بؤرة التركيز:

الخطة الأرضية تخلق وضوح البؤرة حتى لو لم يوجد ممثلون على المسرح. فثمة عناصر على خشبة المسرح تكون أكثر من غيرها. فقد يكون هناك عرش لا يجلس عليه أحد كما فى مسرحية «سانت چون»[٨٦]. والمخرج عادة يقرر أهم العناصر فى ديكور مسرحيته. إنه يريد أن يجعل من هذا العنصر أهمية لا تسقطه فى خلفية المسرح. وكثيرا من العناصر فى

العرض المسرحى تحاط بكثير من الغموض وينتظر الجمهور حتى يحين الوقت للكشف عن سريتها وغموضها.

الخطة الأرضية دينامية:

الدينامية هى خلاصة سائر عناصر التصميم. والخطة يجب أن تكون منسابة وتشجع على انسيابيتها. وينبغى أن يكون لها معنى ونشاط معنوى. وينبغى أيضا أن تنقل حسا بالعالم الداخلى للمسرحية مع تحرك المسرحية خلالها. ويجب أن تضع الممثلين فى علاقات دينامية مع بعضهم البعض ـ علاقات مائلة، فوقية وتحتية، ومواجهة على الدرج والمصاطب المنحدرة.

كذلك ينبغى أن تسكن الخطة الأرضية الممثلين فى علاقة دينامية مع الجمهور.

البناء الحركى

ما أن «يستقر المخرج» على (الكاست)[87] Cast والخطة الأرضية ومكان البروفة، يمكنه أن يسبق إلى بنائية العرض. وفى هذا العمل الفردى تكون له مطلق الحرية. والبنائية واحدة من أهم واجبات المخرج .

مصطلحات:

مفهوم التسكين Blocking ليس مرادفا للحركة movement على الرغم من استعمالها بالتبادل أحيانا. (بنتائج مختلطة). فأحيانا تسكن شخصيات جلوسا إلى مائدة دون أن تغير أوضاعها طوال المنظر ــ ويظل هذا تسكينا. ومفهوم الحركة movement يشير أحيانا ــ وكما هو واقع ــ إلى التغيرات الرئيسية عندما تتحرك شخصية من مكان معين على المسرح إلى آخر ــ دخولا أو عبورا أو وقوفا، جلوسا أو خروجا أو ممددا وليس لحركات الشخص العادية كالتنفس، حك الرأس، أو لمس الشارب والتى تسمى شغل Business.

وعموما البناء Blocking (مصطلح أمريكى) يشير إلى تسكين (مصطلح إنجليزى) Placement ومعناهما حركة كل الشخصيات على المسرح فى أى وقت. أما الشغل Busi-ness فالتعامل معه مختلف.

الحاجة إلى الفعل المسرحى

الحاجة إلى الأفعال على المسرح يقصد بها الأفعال الخارجية التى تعرفنا أحداث المسرحية، مثل: عندما يقتل «هاملت» الملك «كلوديوس» عمه فى نهاية المسرحية. إنها الأفعال التى إذا كنت تشاهدها لمسرحية وأنت بصحبة شخص أعمى واضطررت إلى شرحها له كى يفهم خط القصة. ورواية الأفعال كتلك التى تحتوى زمن الأداء، تظل مفتاح اللحظات فى كل مسرحية، ويجب أن تكتمل بقمة الوضوح وتأثير مسرحى قوى.

الأفعال المختارة

معظم التسكين أو البناء Blocking يتم بواسطة المخرج بعيدا عن الإرشادات المسرحية المتحكمة ولكنها تتم اعتباطا لا من وجهة نظر المؤلف ولكن من وجهة نظر رواية القصة. وهاك نوع آخر من البناء حين ترى «كلوديوس» وهو يوقف العرض[٨٨] ومشهد آخر ترى فيه «لورا» فى مسرحية «الحيوانات الزجاجية» والألم يعتصرها. إن ٩٥ بالمائة من بنائية الحركة للمخرج تخدم أغراضا غير رواية القصة، وبدلا منها يتم تسخين الأفعال الداخلية وعلاقات الشخصية والتى تكون الجزء الأعظم من صناعة المسرحية.

البناء (التسكين) يخلق الوضوح

البناء هو الصورة الأولى للمخرج لتوضيح الفعل (داخليا أو خارجيا) للجمهور، والذى هو فى النهاية لا غنى عنه للإخراج الناجح. وقد ناقشنا مشوار الوضوح بمفاهيم الأفعال الأساسية للمسرحية ـ الدعوة إلى الفعل. لكن الوضوح شديد الأهمية للأفعال الداخلية كذلك.

اقتراحات للوضوح فى البناء:

اجعل الممثلين أكثر وضوحا للجمهور..

اجعل وجه الممثل فى موضع البؤرة شديد الوضوح..

أفصل بين نبضات المنظر، فالنبضات أفعال تتم من لحظة للحظة وعلى سبيل المثال حين يقول بولونيوس «أوقف المسرحية»[٨٩] هنا تظهر النبضات التالية:

١ ـ هاملت وهو راشيو يتبادلون النظرات.

٢ ـ كلوديوس الملك يراقب «هوراشيو».

٣ ـ كلوديوس يتابع نظرة هوراشيو ويلاحظ هاملت.

٤ ـ هوراشيو يرفع حاجبه كإشارة لهاملت بأن الملك يتابعه.

٥ ـ هاملت يشيح برأسه ويبتسم لكلوديوس الملك.

٦ ـ كلوديوس ينظر إلى هاملت نظرة مفادها «أنا أعرف ما فعلت وسوف أقتلك».

٧ ـ هاملت يضحك ساخرا من الملك.

٨ ـ «جير ترود» الملكة تنظر إلى الملك متسائلة عما يحدث بين الملك وابنها.

٩ ـ «كلوديوس» يجذب جيرترود من ذراعها بعيدا عن تأثير هاملت ابنها ويصيح أضيئوا الطريق إمامى.

١٠ ـ «جيرترود» الام تنظر إلى «هاملت» عبر كتفيها فى يأس.

١١ ـ «هاملت» يشير بأصبعه إلى أمه كمن يقول لها: إنه الرجل الذى قتل زوجك.

١٢ ـ «بولونيوس» وقد تحقق مما حدث يصيح بمزيد من الإضاءة لتشتيت الحاضرين.

هذه السلسلة من النبضات افتراضية، ولا شئ منها محدد بالنص على حد تعبير «روبرت كوهين»[٩٠] Robert Cohen ومن ثم يمكن اعتبارها معانى فى عمق النص وليس ظاهره. إنها تحتاج فقط إلى مجموعة من الممثلين المتمرسين تحت توجيه مخرج ذو خبرة. وهذه النبضات فى الحقيقة تنقل بوضوح ما، لا يستطيعه النص حتى أن «جرترود» الملكة تستطيع الآن فقط أن تشك فى أن «كلوديوس» الملك هو الذى قتل زوجها.

● ناقش فعل المسرحية متكاملا مع الكاست. فمن المستحيل أن تسأل الممثلين أن يؤدوا الأثنتى عشرة نبضا المذكورة إذا لم يفهمونها فهما تاما. والوضوح لا يمكن تحقيقه من خلال البناء الحركى إذا لم يستطع الممثلون فهم الفعل كما فسره المخرج. وعلى المخرج أن يطلب من الممثلين شرح النبضات له. فقد يرون أشياء لم يراها هو.

● دع الممثلين يأخذون أوضاعا وحركات محددة. على أن يكون كل فعل قادرا على تحديد قصده أو غرضه. وعليك أن تتجنب الحركات التى لا طائل من ورائها فهى قد تشتت الحركات الرئيسية التى ينبغى أن تسجل.

● افحص وضوح البناء الحركى Blocking. أدع أصدقاءً لا علاقة لهم بالمسرحية إلى إلى أوقات البروفات لترى مبلغ ما وصلت إليه النقاط. لا تعتمد على العموميات ولكن اسال مباشرة إذا كانوا قد فهموا حقا ـ (ماذا تشعر الملكة[٩١] جرترود Gertrod بعد أن بأمر الملك «كلوديوس» بإيقاف العرض المسرحى (المسرحية داخل المسرحية) وإذا لم يستطع الممثلون أن يقولوا ما يفكر فيه المخرج داخل المنظر، لا يكون قد نجح فى غرضه بعد.

البناء الحركى يخلق التركيز البؤرى

التركيز البؤرى يعنى أن المخرج يحث الجماهير بالانتباه إلى الخط والوجه أو الإشارة ذات الأهمية فى لحظة معينة. فى السينما مثلا يستطيع المخرج أن يلعب بالكاميرا فينتقل من لقطة كبيرة إلى أخرى تبين رد الفعل، وفى المسرح يختلف الأمر حيث يواجه المتفرج بكافة المنظر كل الوقت، وإذا أراد المخرج أن ينظر المتفرج إلى «هاملت» بدلا من «بولونيوس» يكون عليه أن يخترع أو يستنبط وسيلة تجعلهم يفعلون ذلك.

أوليات التركيز البؤرى

التركيز البؤرى يتطلب إذعانا من جانب جمهور المتفرجين. والجمهور المسرحى الحقيقى يعرف أن يوجه نظره ليرى. ولو كان العرض المسرحى سيئا، فقد يوجه الجمهور نظره إلى مسئولى المسرح بدلا من الممثلين. ومعروف أن العصر الإليزابيثى كان يرعى اهتمام المسئولين عن المسرح بما ينبغى على الجمهور أن يشاهده.

والمبادئ التى تحكم التركيز البورى معقدة، لأنها متشعبة الجوانب فى المسرحية. وفيما يلى بعض هذه العوامل مرتبة ترتيبا تنازليا فى الأهمية والمذكورة أولا تهيمن فى معظم الحالات على ما تحتها أو تتساوى كلها.

التركيز البؤرى الداخلى للنص:

المبادئ الأولى للتركيز البؤرى داخلية فى النص ذاته وفى القصة. والجمهور عادة يهتم بقصة المسرحية أكثر مما يفعل بها أولاً، ولهذا السبب يكون التركيز البؤرى الداخلى مهيمنا على كل التركيزات الأخرى. ويرتبط التركيز البؤرى بالشخصية فى حالة ضعفها. وهذا يعتمد على موقف المسرحية أكثر من البناء الحركى. تماما كما يحدث فى تأثير مباراة

التنس، فالذى يهم هو الشخص الذى سوف يتصدى للكرة وليس الذى ضربها. كذلك الحال فى المسرح فالذى يهم هو الشخصية الذى تسأل سؤالا مهما، أو يطلب منها أن تمثل عملا كثير المخاطرة. وهذا أمر داخلى يتعلق بحدث فى المسرحية والمخرج يستطيع عن طريق تسخين الحدث الداخلى أن يخلق بؤرة قوية.

والشخصية تكون لها بؤرة عندما يكون لديها غرضا قويا أكثر من غيرها.

البؤرة الداخلية للمسرحية :

أى شخصية محددة الهدف على غير ما عداها من الشخصيات المتساوية تكون ذات بعد بؤرى. كذلك الشخصية المتكلمة تكون لها بعدا بؤريا على غير ما عداها من الشخصيات الأخرى. كذلك احدى الشخصيات المواجهة للجمهور على غير ما عداها من الشخصيات تكون ذات بعد بؤرى، على مستوى الانتباه.

على أن أى شخصية مواجهة للجمهور تكون لها بعد بؤرى عن غيرها من غير المواجهين للجمهور ويكون مكانها أعلى المسرح[٩٢]. والشخصية مهما كانت تتميز ببعدها البؤرى إذا كانت فى وضع أعلى أو وضع مضاء أو وضع أكثر إثارة.

على المسرح:

والممثلون بطبيعتهم يدركون أبعادهم البؤرية وهم يلجأوون إليها شعوريا أو لا شعوريا ومع ذلك فمن غير المقبول شد انتباه ممثل صغير أو غير مجرب لانتباه الجمهور فى وقت يكون مع الممثل البطل أن يكون على مستوى التركيز البؤرى. ومثل هذه التفاهات تخلق جوا من الاضطراب بين صفوف الممثلين على مجال العرض.

البناء الحركى يؤسس المعقولية

إن اعتبارات المعقولية فى البناء الحركى يجب أن تؤزن بعناية فى مقابل اعتبارات التركيز البؤرى والوضوح، فبينما تتطلب المعقولية محاولة مضاهاة السلوك الواقعى للحياة، يحاول الوضوح أن يجعل الفعل الداخلى واضحا للملاحظ الخارجى والذى لا اعتبار له فى الحياة الواقعية. وعلى سبيل المثال قد يراقب غريبا جدلا ساخنا بين أفراد عائلة دون أن يفهم واقع الأمر وهذا ما لا ينبغى أن يحدث فى المسرح فالوضوح مطلوب مهما كان بالمقارنة إلى المعقولية.

مناهج البناء الحركى للمعقولية:

اعمل مع الممثلين فى تأسيس سمات شخصياتهم إلى درجة تفصيل حياتهم الشخصية، كيف يجلسون، كيف يرتبون منضدة الطعام، كيف ينظفون أسنانهم وهكذا. أجعل الممثلين يقومون بهذا الروتين داخل المنظر أو ما يشبهه.

دع الممثلين يرتجلون أكثر بنائهم الحركى. ولتكن المعقولية هى هدفهم التصورى، والتى يستطيع الممثلون. إذا كانو أكفاء أن يؤسسوا حركة أكثر فعالية من حركتك أنت يا مايسترو!

والخلاصة أن البناء الحركى يقوى الفعل الداخلى للمسرحية. والفعل الداخلى عاطفيا أو عقليا يتنقل داخل الشخصيات: التحقيق، التوصيات، تغيرات الخطط فى المواقف أو الاتجاهات.. وهكذا.

والبناء الحركى يخلق السلوك حتى أن «ايليا كازان» Elia Kasan قال أن العوامل النفسية تتحول إلى سلوك. والسلوك يعتبر حركة على المسرح. كذلك يخلق البناء الحركى مؤثرات جمالية فهو يؤسس تكويناته الجمالية بشكل يثير المتعة، كما وأن البناء الحركى يخلق تنوعات لا حصر لها على المسرح.

الاضاءة

الإضاءة فن من فنون المسرح الحديث، واستخدامها المبدع يأتى مع اكتشاف الكهرباء التى توازت مع ظهور المخرج(٩٣). وتطور النور الساطع مع استخدام الضبط البعيد، أعطى المخرج أدوات قويه. ونحن لاننسى «آدلف آبيا» Adolphe Appia «وجوردونكريج» Gordon Craig «ولويس جوفيه» Louis Jouvet وكثير من المخرجين المعاصرين بدأوا حياتهم مصممى إضاءة.

والإضاءة بجانب وظيفتها للإنارة وتأسيس المواقع Locales تستخدم للتاكيد البؤرى، ولتأسيس وتغيير الجو Mood ولتقوية ايقاع العرض. والإضاءة ذات مرونة، متعددة الألوان وهى وسط ذات أربعة ابعاد تعمل مع أو ضد التكوين، أو التمثيل، وتفسير المسرحية. والمخرج يحذر ألا يتسرع فى فهم امكاناتها قبل ان يبدأ عرضه على المدى الأوسع. والمخرج الخبير نادرا ما يتخذ قراره بخصوص المناظر أو البناء الحركى دون ان يدخل فى اعتباره نتائج الإضاءة وهو يصمم عادة تكونيه لتأثيرات ضوئية معينة. وغالبا ما يحدث المخرج تنازلات فى بنائه الحركى فى سبيل الحصول على الإضاءة التى يرغب فيها أو العكس. وكلما كان المخرج على معرفة بوسائل تقنيات مصمم الإضاءة كلما أستطاع أن يسبق ما تمليه الإضاءة من إمكانيات فنيه أو تعديلات.

لقد كانت الشمس هى الشكل الامثل للإضاءة المسرحية حتى مائتين او ثلاثمائة سنة ولازالت مصدرا حيويا فى العروض الخارجية.

وبينما اضاءة الزيوت، ولمبات الكاليسيوم، كانت تستخدم قبل قرننا العشرين، فإن الإضاءة اليوم تستخدم لمبات الإضاءة الساطعة، وأحيانا تضاعف بإضاءة كربونية ـ ومركزات.

أجهزة الاضاءة

كل أجهزه المسرح المعاصرة مصممة للحصول على كل إمكانات الإضاءة الممكنة وكل شكل من الأجهزة له إضاءة مختلفة.

أما المركز المعروف باسم «لكو» Leko فهو ذو بؤرة حادة على عكس «الفرنيل» Frenel وهذا الاسم نسبة إلى عدسته. و يلقى ضوءاً عاما.

أما ضبط الإضاءة فيتحكم فى كل جهاز على حدة. وهناك مؤثرات ضوئية متعددة تطورت إلى أبعد الحدود وحققت استخداماتها نجاحات مبهرة فى كل أنواع المسرح.

وحتى عصر «هنرى ارفنج»[٩٤] ـ قرابة نهاية القرن ١٩ كانت المساحة التى يشغلها المتفرجون تغمرها الاضاءة وقد تخلت عصورنا الحديثة عن هذا الاتجاه حيث كانت الفكرة الاساسية أن الجمهور جزء من العرض. وقد أحيا كثير من المخرجين فى جميع أنحاء العالم هذا النمط على اعتبار أن الجمهور يمثل جزءا من العرض.

وفرقة «البرلينر انساميل» البرختية السابقة كانت تقدم عروضها من خلال تقنيات الاضاءة للقرن ١٩ والتى لم تكن مظلمة تماما.

إضاءة الحدث

إلى جانب إضاءة مناسبة للمنظر والممثلين وخلق معقولية للوقت والموقع، يمكن التحكم فى الإضاءة لمساندة الحدث فى خلق بؤرة مؤثرة، وجو، وإيقاع. وهذه العوامل فى نكون بالضرورة متوازية، فما يمكنة خلق بؤرة مؤثرة، قد يكون سببا فى تحطيم المعقولية والموقع، ولهذا ينبغى أن تنسق كل قرارات الاضاءة نحو مستوى إخراجى او تصورى، عن طريق المخرج نفسه أو عن طريق مصمم الإضاءة.

ولعل قرار المخرج الأول هو تحديد كمية الضبط من لحظة إلى لحظة: كمية الضوء الواضحة المتغيرة أثناء الحدث داخل منظر أو فصل - هذا إذا كانت الستارة مرفوعة. وعموما هناك ثلاث طرق رئيسية للعمل بالإضاءة عبر الفصل أو المنظر.

الإضاءة الثابته - مثل الإضاءة التى تظهر فى بداية المنظر ولا تتغير إلا عند نهاية المنظر. وتقليديا هذا النوع من الاضاءة يستخدم فى المسرحيات الطبيعية (ولو أنه عمليا هذه الاضاءة تنير أو تطفأ، كما ان الشخصيات قد تسمح لضوء الشمس السطوع من خلال النوافذ والأبواب)، طالما أنها تقلد عادة ضوء النهار. وتستخدم كذلك فى اضاءة الكوميديا والفارسات والدرامات الواقعية. وهى مناسبة ايضا كما نعلم للدرامات البريختية. epic Theatre المهم ان الإضاءة الثابتة static lighting كانت القاعدة لقرون كثيرة، وكثير من مخرجى العصر يؤمنون بها.

التغيير بالضوء التدريجى: Imperceptible light cueing قد يحصل المخرج على تغييرات الجو وتغييرات التركيز بالحركة البطيئة للإضاءة لتأكيد مساحات جديدة على المسرح وربما للحصول على خلفية ملونة. فسماء زرقاء قد تتحول إلى حمراء فى خمس دقائق، وبصورة شديدة البطء لا يمكن ملاحظتها إلا عن طريق التسجيل.

التغيير الجرئى للمسرحية : Bold theatrical cuing

قد يقرر المخرج نوعا عاليا من التأثير الضوئى العالى التركيز لإنتاج أسلوب غير طبيعى: إظلام، ومركزات ضوئية، مركزات متحركة follow spots، وتغييرات لونية، كل هذه كانت تعبيريه الطابع أصلا وتخلق تأثيرات ممسرحة تعبر عن واقعها. والتأثير الكلى للاضاءة المسرحية هى لتأكيد مسرحة العرض. ولا تتخلل العرض أية محاولات لإخفاء تغييرات الضوء كتلك التى تستخدم عملية تنفيذ الإضاءة الطبيعية. والتغيرات الضوئية هى موضع المخرج والمصمم لاقتحام النص وتعضيد أحداثه الداخلية. ومن أمثلة هذا الاتجاه عرضا مسرحيا من أنتاج المسرح الألمانى بميونخ ١٩٠٤ حيث تحولت الجدران فى مسرحية «فاوست» إلى اللون الأحمر عند دخول مفيستوفوليس(٩٥).

إن تغييرات المسرحة الجريئة تبدو عامة اليوم فى المسرحيات المتعددة المناظر multicene plays مثل «أنطونيو وكليوباترا» أو «بيرجنت» لإبسن حيث تتطلب مواقع تغيير كثيرة.. ومسرحيات كثيرة أخرى كالشعر والمسيح نجم علوى.. إلخ.

المخرج وإضاءة المسرحية

المخرج فى المسرح المعاصر يعمل مع مصمم الإضاءة أو فنيين من أجل تفسير صحيح للمسرحية التى بين يديه. وقد يعمل مخرج مع فنيين فقط إذا لم يتوفر توظيف مصمم إضاءة. واذا كان عليه أن يعمل مع مصمم إضاءة فهو مع ذلك يعمل كثيراً بمعنى أنه اكثر من مجرد معتمد للتصميمات. ان المخرج مهما كان (سواء اشترك أو لم يشترك) يعتبر مسؤلا فى تقرير أسلوب الإضاءة المستخدم (وكمية الضبط والتحكم) وما هى التغيرات الحقيقية التى ستؤخذ فى الاعتبار. وطريقة الطرق المستخدمة هى حضور مصمم الاضاءة إلى البروفات وتحضيره للكشف للاقتراحات. وكحل آخر على مستوى عالى من الاحتراف هى لجوء المخرج فى تخطيطه للبناء الحركى إلى تحديد التغييرات المطلوبه، وما هو مطلوب وما هو فى حاجة إلى التفكير قبل التقرير. وفى كلتا الحالتين على المخرج عند حضوره لبروفة الإضاءة الأولى أن يكون جاهزا بمجموعة من مفاتيح التغيير الممكنة أو المطلوب تضمينها فى العرض.

إن مفاتيح الإضاءة يتم ترتيبها خلال بروفات إضاءة خاصة. وخلال بروفات الإضاءة، يعين كل مفتاح متضمنا معرفة بالأجهزة وارتباطها بأية (ديمرات) أى معتمات النور وتعليمات شدة كل (ديمر)، وطريقة تنفيذ كل مفتاح. وطريقة التنفيذ تعنى أى الفنيين عليه تحريك (مفاتيح ديمرز) بعينها، وكم هى سريعة، وعند استخدامها ومتى. والمفاتيح مرتبة بالارقام. وعلى اللوحة **Sheet** هناك مفتاح مميز يسجل عليه كل قرارات (الديمر) التى عليها ان تتغير، ومن الذى سيغيرها، مفتاح البدء (وهو أما مفتاح مرئى وهذا إذا كان يستطيع رؤية المسرح ويسمع الحوار، أو مفتاح من مدير الإدارة المسرحية وينقل عن طريق نظام الانتركوم[٩٦]. والعد الذى يؤخذ عليه التغيير. وبطبيعة الحال فإن هذه العمليه قد تستغرق ساعات كثيرة أو أياماً وأحيانا أسابيع فى العروض الكبيرة. وعملية ضبط الضوء ومفاتيحه ومؤثراته عمليه تقابل عمل مخرج السينما فى المونتاج. وعمل المخرج المسرحى لا ينحصر فقط فى تحقيق المطلوب والمرغوب من التصميم الضوئى. ولكنه يستمر معظم الوقت فى تعديل الحشايا بكل مفتاح للتغيير. وبروفات الإضاءة تكون لحظات إبداعية مثمرة باقتراحات تلقى على الفنيين فى مقدمة وخلفية المسرح والصالة.

التكوين السمعى

يدرس التكوين المسرحى عادة من خلال مفاهيم المؤثرات المرئية فقط. ولكن هذه فى الحقيقة ليست الا نصف الصورة. ان الجمهور كما أن له عيون، له أيضا آذان. ومفهوم التكوين Composition يرتبط بكلتا الحاستين. وفى الحقيقة فإن مفهوم التكوين هو مفهوم موسيقى، فالكاتب الموسيقى هو فى الأصل «مكّون» Composer. وفى الاستعمال الموسيقى يمكن أن تشير إلى توزيع الأصوات التى يسمعها الجمهور كتلك المرئيات التى يراها.

توجد أصوات كثيرة بالمسرحية. وبداءة وفى معظم الأحوال يوجد الحوار المنطوق. ومسرحيات كثيرة تحتوى على موسيقى، فى شكل أغانٍ، خلفية موسيقية (وهذه يقال عنها (ثيم) موسيقى) سواء على المسرح أو فى حفرة الأوركسترا. وعلى حد تعبير چون هاروب John Harrop تعتبر موسيقى مسرح بريخت الملحمى عامل جوهرى فى العرض، على الرغم من أن مسرحياته لا تندرج تحت مفهوم الأعمال الموسيقية. وهذا التقليد قديم قدم المسرح الشكسبيرى والمسرح الإغريقى. وبالإضافه إلى الموسيقى توجد مؤثرات صوتية على المسرح أو مسجلة كصوت الرعد ورنين التليفون، وبيبات الهورن، وسقوط المطر والريح. والمؤثرات الصوتية لا ينبغى بالضرورة أن تكون واقعية. فقد تكون الأصوات تجسيدا لدقات القلب. وثمة أصوات لا حصر لها تشكل الأجزاء السمعية للمسرحية خاصة فى المسارح التجارية.

ويلاحظ عادة أنه فى غير الانتباه إلى السرعة Pace والإيقاع Rhythm فإن أهداف التكوين السمعى مع الأسف تهمل عادة من جانب المخرجين.

الإيقاع

الحديث إيقاعى النزعه كأمر طبيعى. وكثيرا ما يسرع شخص ما فى توزيع أدائه حين يروى لنا قصة. كذلك يبطئ أحد الأشخاص فى حديثه صعب المادة على مستمعين شديدى الحساسية. ومهما يكن فتوزيع الحديث يخلق إيقاعا أساسيا فى مسرحية منطوقة.

والإيقاعات تؤثر فى مستوى التوصيلات لمحتويات الحديث. انصت إلى مذيع التليفزيون وهو يوزع فقرة إخباريه قياسية. فهو يبدأ عادة بسرعة من طبقة اعلى غير عاديه للصوت على الاقل فى المقاطع القليلة الأولى للألفاظ. كأن تقول فى القاهرة اليوم عشرون بطلاً عالمياً يكرمهم رئيس الجمهورية. والحقيقة ان التوزيع السريع يشد انتباه الجمهور. ولكنه يعود فى النهاية ليختم حديثه بصورة أكثر بطئاً، وهو أمر يحفز على الإنتباه أيضا.

وبهذا يكون المذيع قد استحوذ على انتباه الجمهور أولا وآخرا وهو يستطيع أن يتحدث بكل ثقة فى أن مراده وهدفه قد تحققا بفعل حرفية الأداء.

والمخرجون أيضا يستخدمون الإيقاعات لشحذ انتباه الجمهور ونقاط الاستيعاب ولكنهم لابد أن يبرروا استخدام الإيقاعات بوسائل واقعية. والانتباه للإيقاعات فى الأداء المسرحى لاينبغى أن يقدم نموذج للتوزيع الصوتى، ولكن ينبغى أن يقدم أعمالا للحدث الداخلى للمسرحية.

والإيقاع فى الحديث يختص مباشرة بالاختلاف بين الحدث الداخلى والحدث الخارجى. والمخرج ينوع الإيقاعات ليخلق إمكانية عظيمة لصوت ذى ملمس.

السرعة Pace

السرعة هى الدينامية الكليه للمسرحية. وكثير من النقاد يعتقدون أن الإخراج ليس أكثر من سرعة. وكثيرا ما توصف المسرحيات بأنها «شديدة البطء» أو «عظيمة السرعة» ولكن الخطأ الذى يقع فيه مثل هؤلاء النقاد هو جهلهم بشفافية الإيقاع الذى يوظفه المخرج. ولبرنارد شو مقولة مشهورة: اذا كانت المسرحية تبدو بطيئه فى حركتها، فعلى المخرج

التمادى فى بطئها حتى يمكن فحص إيقاعاتها وأفعالها الداخلية، والمشكلة فى تحديد سرعة العرض كما لاحظ «شو» تنتج عن مخرجين قليلى الخبرة اذ ينحصر اهتمامهم فى الحصول على نتائج سريعة دون جدوى. وهذه السرعة التى يتحلى بها المخرجون تقود بالتالى إلى نتائج مسطحة. ان الأداء الصحيح تحكمه القواعد والمنظم. والشئ الوحيد الذى ينبغى على المخرج أن يتذكره هو استدراكه للبطء فى الحدث الخارجى وينبغى عليه أن يقوم بشغل هذا البطء. فلو أن الشخصيات تحدثت ببطء وملل، وإذا الجمهور قد لاحظ فراغ رؤسهم، فقل على المسرحية السلام:

على أن معظم المخرجين يحاولون تهدئة الأداء للمسرحية خلال مراحل البروفات، وعلى نظام نبضاتها المنفصلة. وهكذا يبدأ الأداء بطيئاً حتى يمتلأ الممثلون بكل ارتياح بأهدافهم وأفعالهم خلال منهج «من لحظة إلى لحظة» Moment to moment، ثم فى الأسبوع او الأسبوعين الأخيرين من البروفات تكون المسرحية قد اكتمل «عزمها» إلى مستوى العرض أو المستوى الأسرع الذى عنده يمكن لكل النبضات أن تؤدى، والذى عنده أيضا تكون الإيقاعات مقبوله السرعة دون وقوعها فى الخطأ.

على أن السرعة الحقيقية للمسرحيه ليست فى سرعة الأصوات والحركات ولكنها تكون فى سرعة فيضان المعلومات من المسرح إلى الصالة. وكما يقال فإن مسرحية سيئة السرعة لديها من المعلومات الصامتة ما يعمل على دحضها أو معلومات شديدة السرعة تعبر إلى الجمهور حتى يفهمها.

ومعظم المخرجين تقريبا يلاحظون أن ممثلى الأداء الطبيعى يكونون أكثر راحة فى سرعتهم البطيئة أكثر مما هو مرغوب فيه مسرحته.

وفى عملية ضبط السرعة يكون من الضرورى على المخرج ان يدفع ممثليه قليلا، وكذلك يفعل ممثليه الرقص مع راقصيه. فليست مسؤلية المخرج الأولى أن يساعد ممثليه على الراحة والسعادة. فمسؤلية المخرج أولا هى العرض والجمهور المنوط به مشاهدة هذا العرض. واذا أحس المخرج فى حكمه أن فيضان المعلومات العابر للجمهور بطيئا، عليه ان يعيد حساباته لزيادة درجة السرعة مع محافظته على معقولية العرض فى أن تظل متكاملة. وفى كثير من المسرحيات ينبه المؤلفون المخرجين فى إرشاداتهم المسرحية إلى أداء سريع فى فقرات معينة لكسر البطء أو الملل الطبيعى المحيط بها.

إن التكوين السمعى والتكوين المرئى لمسرحية، يعملان يداً بيد ولكنهما غير متوازيين. بمعنى ان شخصية قد تخطو طريقها بسرعها بطبيئة، وتتكلم بطريقة سريعة أو قد يخطو حول نفسه دون أن ينبت ببنت مشفة.

الموسيقى:

الموسيقى لها باع طويل فى خلق وتسخين التأكيدات العاطفية للأفلام والتلفزيون وبرامج الراديو، وقديما كانت تقوم الأفلام السينمائيه بمصاحبة الموسيقى الحية يعزفها فنان الأورج واليوم تطورت الموسيقى التصويرية على يد خبراء يبدعون مؤثرات مميزة تصاحب كبرى الأعمال الفنية.

والموسيقى من وجهة نظر فنية تصاحب عروض الأفلام والتليفزيون والراديو لسبب بسيط ينطوى على تعريفها بأنها أوساط تكنولوجية. وفى المسرح يختلف الأمر، فالموسيقى لا تقبل على انها تقليد مقبول، ولكنها تبرر بالأسلوب. وعلى سبيل المثال نلاحظ ان المسرحيات الطبيعية التى توظف ممثلين يصورون مواقف مطابقة للحياة يعترضون على اعتداء الموسيقى المسجله. وهناك طرق كثيرة لتوظيف الموسيقى للعروض المسرحية فى شكل متكامل. اما الموسيقى المسجله فهى مع ذلك مناسبة للعروض الطبيعية عندما تكون جزءا من البئية الطبيعية للمسرحية. والموسيقى المسجلة أيضا دون أن يكون لها أصل طبيعى يمكن ان تصاحب مشهدا لاينتسب إلى مشهد واقعى.

والموسيقى الحية صاحبت عروض الإغريق وعروض مسرح شكسبير. ولازالت مسرحيات (الكابوكى) و(التو) اليابانيين تعمل بمصاحبة الموسيقى الحية. وفى مثل هذه العروض الاخيرة يصير الحذف مظهرا تقليديا مقبولا للعرض المرئى. وثمة عروضا مسرحية كثيرة لم تكتب بالأسلوب الموسيقى ولكنها مثلت وغنى فيها الممثلون، وهناك مسرحيات كثرت أصلا كأعمال دراما موسيقية.

وعموما فإن استخدام الأوركسترا على المسرح يعلن للجمهور «نحن نبغى استمتاعكم» أو «نحن نريد أن نتأكد من أنكم تتواصلون مع أهدافنا».

أما «بريخت» فقد تعمد أن يوقف الحدث على المسرح ليقدم فقرات تعليق[٩٧] انطلقت من المحتوى الدرامى.

وهناك أنواع من موسيقى تصاحب الحدث منذ البداية مثل «سيدتى الجميلة»، وتعمل الموسيقى فى حفرة الاوركسترا والتى ترتفع وتنخفض هيدروليكيا فى بعض المسارح الغربية.

وثمة نوع آخر من الموسيقى المسرحية، هى الموسيقى التصورية التى تعمل فى بداية العرض قبل فتح الستار، أو بين فصل وآخر من العرض وبعد النهاية، وهذا اللون يهدف إلى ارساء النغم العاطفى للمسرحية ولإحياء مفاتيح الثيمات التى تعزف أثناء الحدث، ولتهيئة الجمهور للافتتاح المسرحى قبل بداية العرض.

والسؤال: هل الاستعمال الموسيقى ضرورى أصلا ؟!

إن الصمت فى الغالب أبلغ تأثيرا على العكس من الموسيقى. والموسيقى عامل تطفلى فى المسرحيات الطبيعية، واذا زاد استخدامها عن الحد فى المسرحيات الاستيليزية(٩٨).

ماذا ينبغى على الموسيقى أن تفعل؟؟ هل هى لتحديد الزمن؟

إن «موزارت» Mozart وموليير Moliere بقادرين على تأسيس المحيط الكلاسيكى لأعمال الاخير، بينما موسيقار حديث سوف يعطى العرض نكهة حديثة لما كانت عليه مشكلات القرن السابع عشر. هل تؤسس الموسيقى النغم العاطفى؟ هل تنقل الاثارة؟ التوتر؟ أثر الذاكرة؟ مرور الزمن؟ هل تلعب الموسيقى ضدا النغم العاطفى؟.....

ما نوع الموسيقى المستخدم؟ كلاسيكى، شعبى، جاز، روك؟ واذا كانت كلاسيكية ما هى الفترة؟ هل يمكن تأليف مقطوعات جديدة؟؟....

من أين تنبعث الموسيقى؟ نظام صوتى Sound system حفرة أوركسترا Orchestra Pit. على المسرح؟ أو داخل أحد التياترو أو وسط الجمهور؟...

وهل نرى الموسيقيين؟ القائد؟ هل يظهر طوال الوقت أو بعض الوقت. هل يتحرك الأوركسترا؟...

هل تبدو الشخصيات على علم بالموسيقى؟ هل يلعبون مع النغم أم ضد النغم... الخ الخ..

هذه الأسئلة ينبغى إيجاد حلول لها.. والعمل مع فرقة موسيقية يتطلب بروفات كثيرة واستعدادات منظمة.

المؤثرات الصوتية

المؤثرات الصوتية أصبحت توصف بأنها وظيفية وإبداعية معا. فالنص إذا استدعى رنين تليفون مثلا، فمعنى هذا أن المؤثر لابد ان يقوم بتسخين رواية القصة. وفى مثل هذه الحالات فى المسرحيات الواقعية ينبغى تقليد الصوت بشئ من الدقة،، وهذا يتطلب مديرا منضبطا للإدارة المسرحية. والمؤثر الصوتى لايقل فى وظيفته عن مؤثر الموسيقى.

والمؤثر الصوتى غير الطبيعى نادراً ما يستعمل، وهو مع ذلك يمكن أن يحدث نتائج إيجابية فى مسرحيات على درجة عالية من الاستيليزية[٩٩] stylization.

على أن معظم المسرحيات الموسيقية تخرج هذه الأيام وتحتوى على أصوات اليكترونية يتوافق أثرها ونوعية العرض. وتصويب هذه المؤثرات يكون عبر المكبرات وحول خشبة المسرح ونقاط محددة لهذا التصويب[١٠٠].

أما استعمال الممثلين اليوم فى كثير من المسارح للميكروفونات اللاسلكية فأمر ممجوج وان دلّ على شئ فإنما يدل على ضعف أداء الممثل فى العرض. وهو ليس فقط غير مرغوب وإنما هو غير ضرورى. أما الاستثناء الوحيد لاستخدام الميكروفون فيكون لسبب يقبله الأداء مثل عرض بنى أصلا من مسرحية حيث يغنى البطل من خلال الميكروفون وهو فى يده. وقد قمنا بمحاولة مماثلة فى عرض سندباد للشاعر شوقى خميس.

والغريب فى الأمر أن الميكروفون اللاسلكى قد طغى واستشرى ليس فى القطاع الخاص فحسب بل والقطاع العام أيضا ويبدو أن ذيوع وانتشار القنوات التلفزيون له رد فعل جارف فى هذا الاتجاه وأصبح الأمر مدعاة للمنافسة بين المسرح والتلفزيون.

الهوامش

١ ـ راجع ساكس مينجن بعبقرية الإخراج المسرحى للمؤلف البابين الأول والثانى.

٢ ـ من امثال هؤلاء معظم المخرجين الطبيعيين فى العالم.

٣ ـ «جون باريمور» (١٨٨٢ ـ ١٩٤٢).

من عائلة ممثلى باريمور الأميريكية ـ الولايات المتحدة.

٤ ـ «هارلى جرانفيل باركر» (١٨٧٧ ـ ١٩٤٦)

مخرج وممثل ومحاضر وأستاذ (رجل مسرح)

٥ ـ مخرج أمريكى وناقد بدأ حياته المسرحية بمسرح جرينتش ڤيلدج عام ١٩٢٤ وكانت لى معه لقاءات عدة فى مناسبات انعقاد المؤتمرات العالمية للمسرح.

٦ ـ من مؤسسى استديو الممثلين فى نيويورك

فى بداية عهده مع «إليا كازان» «ولى استرامبرج»

٧ ـ من أشهر نقاد المسرح الشكسبيرى الحديث.

٨ ـ عالم نفسى أمريكى حديث

٩ ـ مقولة للأستاذ «هيو هانط» والمرجع The Director in the Theatre مؤسس قسم الدراما بجامعة مانشستر بانجلترا.

١٠ ـ دراسة لروبرت كوهين بجامعة كاليفورنيا مرجع Creative P;ay interpretation.

١١ ـ الدراماتورج. حسب تعريف «سيمون ترسلر» للمفهوم الألمانى Simon Trusler فى كتابه:

The Penguin Dictionary to the theatre

١٢ ـ المسرحية مترجمة ـ سلسلة المسرح العالمى مصر.

١٣ ـ أنظر دراستنا عن المسرح الكلاسيكى ومسرح شكسبير والمسرح الحديث ـ كتاب المخرج والتصور المسرحى ص ٤٥ ـ ٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٤ ـ راجع ص ٦٢ مدلول الترجمة كتفسير ـ من كتابنا المخرج والتصور المسرحى. الهيئة العامه للكتاب.

١٥ ـ تمت خصخصتها حاليا بعد انهيار النظام الشيوعى.

١٦ ـ المعنى هنا متزوجين شرعاً.

١٧ ـ هذا المعنى هو ما أشرنا اليه بمصطلح دراماتورج عند الألمان.

١٨ ـ «لوى جوفيه» Louis Jouver واحد من مخرجى الكارتل (المخرجون الفرنسيون الاربعة) تلامذة «جاك كوبو» Jacque Coupeau (١٨٧٨ ـ ١٩٤٩)

١٩ ـ راجع هامش رقم ٥

٢٠ ـ النيوكلاسية ـ أسلوب القرن ١٧ بفرنسا (كورنى وراسين)

٢١ ـ العصر «الاليزابيثى» نسبة إلى الملكه اليزابيث الأولى.. وهو العصرالذى عاش فيه عملاق المسرح «وليمه شكسبير». القرن ١٦.

٢٢ ـ أحيانا يسمى الفطرى.

٢٣ ـ احيانا يسمى غير الفطرى.

٢٤ ـ المقصود بالمسرح هنا «الخشبة».

٢٥ ـ من أشهر الممثلين الانجليز المعاصرين (١٩٠٤ ـ   )

٢٦ ـ روبرت كوهين ـ جامعة كاليفورنيا.

٢٧ ـ المقصود بهذه الفرقة ـ فرقة شكسبير الملكية واسترانفورد هى بيتها الثانى للعرض خارج لندن.

٢٨ ـ أغنية شعبية بسيطة.

٢٩ ـ المقصود بالمعتقدات الديمقراطية لفرقة شكسبير الملكية والتى أنشأها «بيترهول» Peler Hal. وهى الفرقة التى تكونت على أساس (انسامبل) ـ أى مجموعة متآلفة طبقا لنظام عقود قصيرة أو طويلة المدى. ومن ناحية أخرى فإن الفرقة حسب معتقدات «هول» تبنت فى منهجها للعروض المسرحية العهود المتغيرة فى بريطانيا لصالح الطبقات العاملة.

٣٠ ـ المخرجون هم «بيتروود» Peter Wood. «وجون ديكستر» John Dexter «ووليام جاسكيل» Wllim Gaskill.

٣١ ـ العصر الفيكتورى نسبة إلى الملكة فيكتوريا التى حكمت من عام ١٨٣٦ إلى عام ١٩٠١.

٣٢ ـ راجع منهج التجريب.. بعبقرية الاخراج المسرحى (اصدار الهيئة العامة للكتاب).

٣٣ ـ نظريه الآليات الحيوية، بكتابنا عبقرية الإخراج المسرحى نفس المرجع السابق.

٣٤ ـ الدراسة لروبرت كوهين جامعه كاليفورنيا.

٣٥ ـ الدادا Dada حركة فنية فى بداية العشريتيات، مهدت لها السريالية التى تتفق معها فى سمات كثيرة ـ الصدمات ـ التفرقة ـ الاعتداء الوحشى. تأسست فى زيورخ ١٩١٦

٣٦ ـ المسرح وقرينه ترجمة الدكتورة سامية أسعد

٣٧ ـ «ريتشارد شكنر» انظر كتابة Environmental Theatre الناشر Hawthorn.

٣٨ ـ «الصادية» نسبة إلى «الموكيز دى صاد» من زعماء الثورة الفرنسية المتعاطفين معها دون اعتناق كل اتجاهاتها.

٣٩ ـ راجع تجارب مسرح القسوة مع فرقة شكسبير الملكية بانجلترا ص٢٤٣ كتاب عبقرية الإخراج للمؤلف. (الهيئة العامة للكتاب)

٤٠ ـ بمعنى أنها افتراض خشبة المسرح وكأنها غرفة للمعيشة.

٤١ ـ الأجزاء المشكله لجدران غرف الديكور.

٤٢ ـ نظام العمل فى مسرح بروسينيوم ـ مسرح مغلق مرفوع جداره الرابع من أمام خشبة المسرح ويجرى الأداء داخل إطار المسرح فى حالة انفصال عن الجمهور.

٤٣ ـ راجع «اندريه انطوان» والاسلوب الطبيعى. كتاب عبقرية الاخراج ص٢٠٣ (الهيئة العامة للكتاب)

٤٤ ـ راجع رقم ١٧ هوامنش.

٤٥ ـ المسرح الحى Living Theatre ـ أمريكا منتصف الستينيات ومنتصف السبعينيات ورئيسيه الراحلان «جوليان بك» وجوديث مالينا» وتميز مسرحهم فى بداية عهده بنبرة عالية جدا من الشهرة. وقبض على «بك» وأفرج عنه وقاسى كثيرا من مطاردة الشرطة.

٤٦ ـ المعنى انها مسرحية تنتمى إلى مسرحيات شديدة السلفية مثل «أوديب ملكا» بكل أبعاد وحدات الزمان والمكان والحدث إلى درجة ما.

٤٧ ـ «جون جاسنر» أستاذ وناقد ومؤلف أمريكى، لموسوعة الدراما «وماسترز أوف دراما» وكتب أخرى فى التحليل المسرحى

٤٨ ـ رأى «ميللر» فى مجلة نيويورك تايمز، كبرى الجرائد الأسبوعية الأمريكية.

٤٩ ـ انظر كتاب Producing the Pay تأليف «جون جاسنر» ص٣٤.

٥٠ ـ «بستان الكرز» «وطائر البحر» و«الشقيقات الثلاث» تأليف «انطون تشيكوف» و«الأعماق الخليفة» تأليف «مكسيم جوركى».

٥١ ـ جزئية الطرق على الباب فى مسرحية مكبث لوليم شكسبير.

٥٢ ـ استخدام الفريد هتشكوك Hitchecock هذه الآداة كعلامة ميزة له فى إخراج أفلامه، الدرجات التسعة والأربعين، «وربيكا» والنافذة الخلفية، وغيرها من الأفلام وهو يحشد حالة الترقب المشوب بالتوتر من خلال فترات (صمت) أو (جو) أو (موسيقى) أو (حوار) يبحث بلا هوادة عن شخص أو فعل متوتر ثم يجعل الجمهور يضحك بعرض بعض طرائف تافهة.

٥٣ ـ معروف ان مسرحيات شكبير قصص خيالية Fairy tales ولهذا فهى لا تخضع للتحليلات النفسيه فيما عدا قليل من هذه المسرحيات التى ارتبطت تيماتها بموضوعات أدبيه ونفسية عميقة مثل هاملت ماكبث وعطيل والملك لير ويوليوس قيصر وقليل غيرها.

٥٤ ـ دراسة لفرانك ماكملان Frank Mcmullan كتاب Directorial Image الناشر Hamden Conecticut.

٥٥ ـ دراما الافكار مصطلح اشتهر به توفيق الحكيم فى أكث أعماله المسرحية.

٥٦ ـ ترجم كتابه مرسى سعد الدين The first six lessons.

٥٧ ـ انظر الهاش رقم ٧.

٥٨ ـ للمخرجين الجدد تنصح بالابتعاد عن الرمزية فى مراحل حياتهم الفنية الأولى حتى يكتمل لهم استيعاب المدارس الفنية دراسة وخبرة.

٥٩ ـ الاسلوب المباشر.. تتم فيه مخاطبة الجمهور وجها لوجه Presentational.

٦٠ ـ تمبورلين Tamboren بطل قوى البنية. لم ييأس لوفاة حبيبته واستبدال الحقيقة بالحلم بأنها لاتزال على قيد الحياة.

٦١ ـ المقصود برج «لارى» Lary والتنبؤ بمستقبله.

٦٢ ـ مسرحية «كوريولانوس» Corialanus لوليم شكسبير.

٦٣ ـ مسرحية «ترويض النمض» لوليم شكسبير

٦٤ ـ من أوائل رواد المسرح الحديث وصاحب النظام التمثيلى المشهور System الذى ارتبط به علميا وفنيا.

٦٥ ـ تلميذ لاستاسلافسكى اصطحبه معه إلى الولايات المتحدة فى رحلته عام ١٩٢٢.

٦٦ ـ مسرحية «الكل أبنائى» لآرثر ميللر Arther Miler.

٦٧ ـ «هاملت» مسرحية لوليم شكسبير

٦٨ ـ وفاة «بائع متجول» لآرثر ميللر.

٦٩ ـ مسرحية «عربه اسمها الرغبة» لتينسى وليامز.

٧٠ ـ Alan Thomson - the Anatomy of Drama

٧١ ـ «ميترلينك» Moris Maeterlinck شاعر وكاتب مسرحى (١٨٨٢ ـ ١٩٤٩).

٧٢ ـ جرانفيل باركر مخرج وكاتب ومؤلف مسرحى بريطانى.

٧٣ ـ استعادة الملكية. القرن ١٧ والذى عاد فيه تشارلز الثانى إلى حكم انجلترا من منفاه.

٧٤ ـ «الارديس نيقول ـ مؤرخ وناقد مسرحى بريطانى وأشهر أعماله المسرح العالمى (مترجمة) World Drama وتطور المسرح The Devlopment of The theatrie.

٧٥ ـ الأليزابيثيين نسبة إلى عصر الملكة اليزابيث الأولى ملكة انجلترا القرن ١٦.

٧٦ ـ (جيميك) ـ مصطلح بريطانى يطلق تعبيرا عن حيل القطاع الخاص والفعل تحايل.

٧٧ ـ نغمة المسرحية تعنى عامة لغتها وشخصياتها وموضوعها وحبكتها.

٧٨ ـ لاحظ الفرق بين الدراماتورجى الأمريكى والدراماتوجى الألمانى واختلاف المصطلحين، انظر الباب الأول.

٧٩ ـ نسبة إلى العصر الإليزابيثى القرن ١٦. أثناء حكم إليزابيث الأولى ملكه بريطانيا.

٨٠ ـ لاحظ مرونة بناء مسرحيات شكسبير التى تنحو بها نحو الرومانسية.

٨١ ـ «أوجست استرندبرج» ـ كاتب مسرحى سويدى (١٨٨٦ ـ ١٩١٢) كان مسرحيا وقصاصا.

٨٢ ـ ترجمها الناقد جلال العشرى انتاج مسرح الطليعة ـ مصر فى السبعينيات ١٩٧١.

٨٣ ـ من الحزن.

٨٤ ـ يرجع هذا إلى لغة الإيرلنديين شديدة التعبير.

٨٥ ـ المَمثَل ـ Stage المكان الذى يجرى عليه التمثيل وهو تعبير استخدامه زكى طليمات.

٨٦ ـ مسرحية «جان دارك» لبرنارد شو Bernard shaw

٨٧ ـ المقصود بكلمة (كاست) Cast مجموعة الممثلين لعرض مسرحى.

٨٨ ـ إشارة إلى عرض المبارزة بين «هاملت» و«لايرتس» شقيق أوفيليا.

٨٩ ـ التمثيلية التى أحضرها «هاملت» لتقدم نفس الحدث المماثل لمقتل أبيه بفعل التآمر.

٩٠ ـ روبرت كوهين أستاذ أمريكى فى علوم المسرح.

٩١ ـ زوجة الملك «كلوديوس» فى مسرحية «هاملت» والذى قتل أخيه ثم تزوجها.

٩٢ ـ أعلى المسرح حيث تكون الشخصية فى الجزء القريب من الخلفية.

٩٣ ـ قرابة النصف الثانى من القرن ١٩.

٩٤ ـ ممثل ومخرج بريطانى عمل فى منتصف القرن ١٩.

٩٥ ـ مسرحية «فاوست» للكاتب الألمانى «جوته».

٩٦ ـ جهاز توصيل الصوت.

٩٧ ـ هذه الفقرات أسماها النقاد «بروباجندا» دعاية سياسية.

٩٨ ـ عروض تكون فيها درجة المسرحة أعلى كثيرا من العروض الطبيعية.

٩٩ ـ نفس الهامش السابق.

١٠٠ ـ عرض «لاتيرنا ماجيكا التشيكى» لجوزيف زفوبودا».

المراجع

ـ د. القط، عبد القادر	هاملت	سلسلة الكويت العالمية
ـ د. سعد الدين، مرسى	الستة دروس الأولى	الأنجلو
ـ د. سرحان، سمير	تجارب فى الفن المسرحى	غريب ١٩٩٤
ـ د. شاكر، شريف	اعداد الممثل	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧
ـ د. سامى عبد الحميد، سامى	مبادىء الإخراج المسرحى	اكاديمية الفنون بغداد
ـ د. زكى، احمد	عبقرية الإخراج المسرحى	الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١
ـ د. زكى، احمد	المخرج والتصور المسرحى	الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨
ـ د. اسعد، سامية	المسرح وقرينه	الأنجلو المصرية

- Shakespearan Prnoductier by Wilson Kniqht (faber)

- Stage Direction by Jhon Jelgud (Heinamen)

-Prefaces by Gearge Bernard shaw

- Theatre Words esited Olle Soderberg Shf)

- Enviosonmental Theatre by Richard Sheckner

- The Cotemporary Experimental Theatre by Margre Croydon

- Directoral mage by Frank Mc Mullen (Shoe String)

- Producing The play by Jhon Gassner (Rienhardt)

-Creaitwe P;ay Direction by Robert Cohen.

رؤى إخراجية
ونماذج لرواد المسرح



اسكتش لدوق ساكس مينتجن - أول مخرج في العصر الحديث - مشهد من «يوليوس قيصر» لوليم شكسبير سنة ١٨٧٠ .



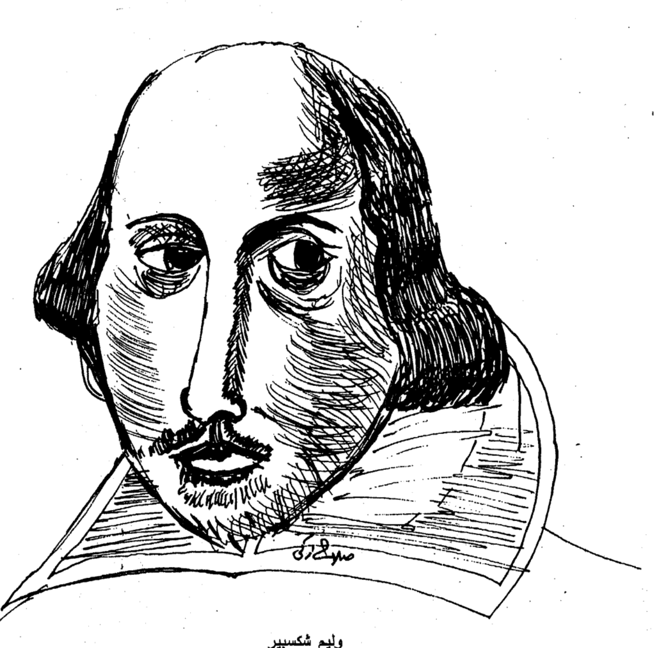
ملك الجن (أوبرون) مع (**باك**) فى لعبة من ألعاب السيرك ـ من ابداع المخرج «بيتر بروك» فى مسرحية **حلم منتصف ليلة صيف**.



صورة ابداعية للتركيز على عنصر الجسد فى اتجاه المسرح الجديد
لشخصية **أنتيجون**.



العرى اتجاه آخر فى تقنية المسرح الجديد
التقنية فى الأداء الدرامى.



وليم شكسبير

مُلهم المخرجين المعاصرين لأُروع الابداعات والرؤى.



برناردشو

المؤلف المسرحى الإيرلندى اشتراكى النزعة ومؤلف كوميديا الافكار.



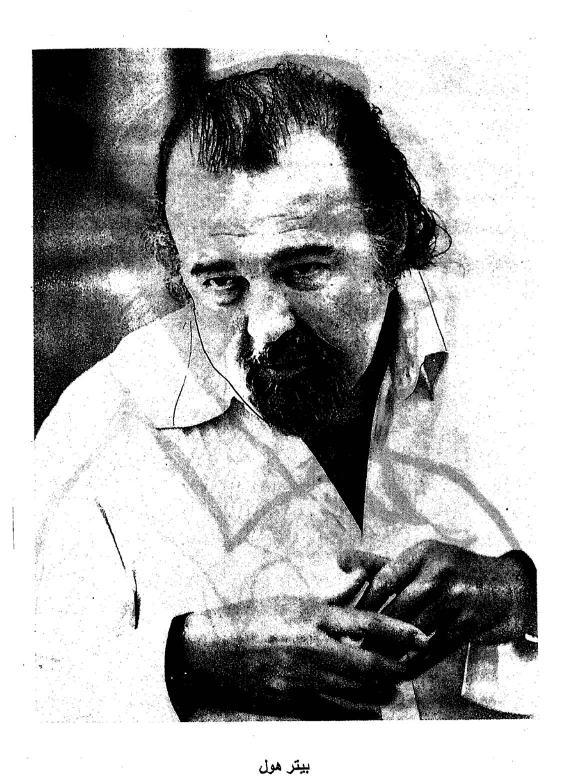
لورانس أوليفية

ممثل ومخرج عالمى ساعدته الابحاث المسرحية على تقديم مسرحية «**هنرى الخامس**» **لوليم شكسبير** عرضا نابضا بالحياة بحيث أنه وصل إلى جمهور متفرجيه المعاصر واكتسحه فى خضم احداث الحرب العالمية الثانية.



چون جيلجود

واحد من الممثلين المخرجين الذين قدموا هاملت فى المسرح الحديث ولم يكتفى بتفسير شخصية هاملت فحسب بل فسر الشخصيات الأخرى مما أبرز المعنى الجوهرى للمسرحية.

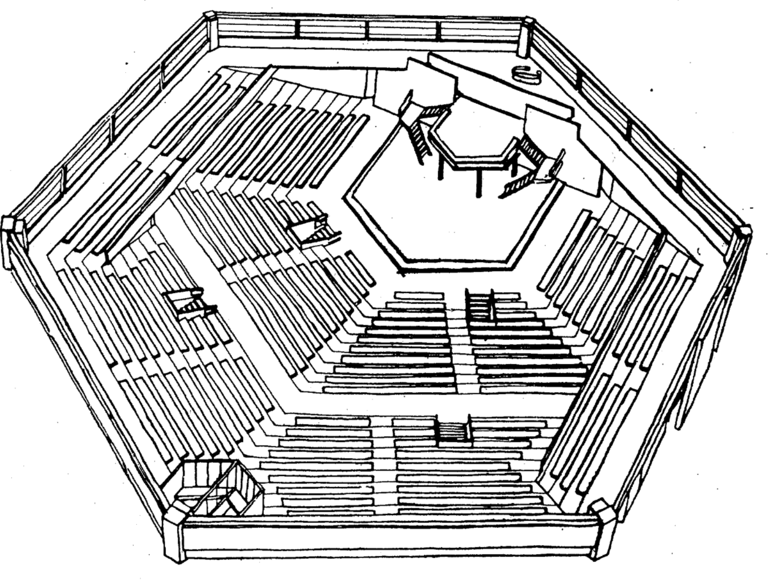


بيتر هول

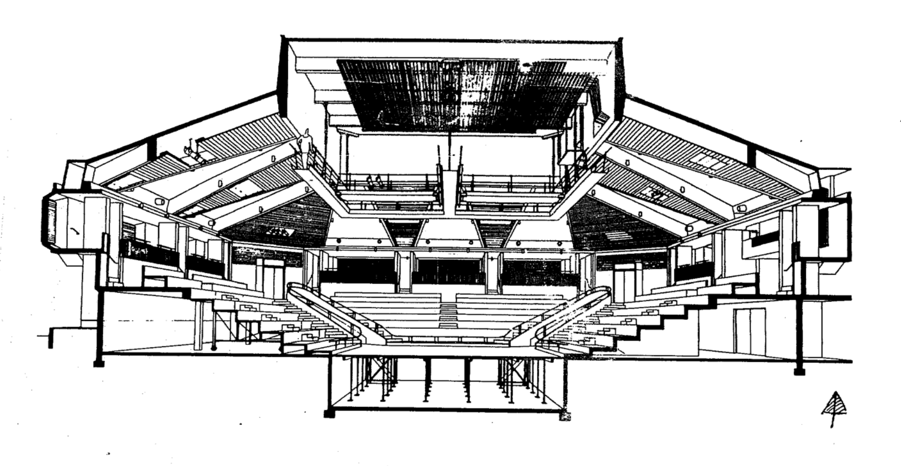
المخرج البريطانى الكبير

الذى انتهج وهو مدير لفرقة شكسبير الملكية سياسة أسلوبية ثابتة لا تتغير باضفاء الديمقراطية على شكسبير. راجع الاسلوب والتاريخ.

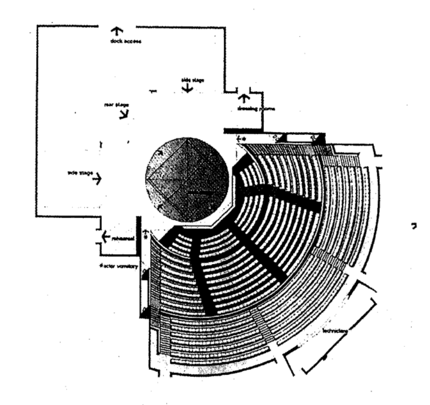
العمارة المسرحية

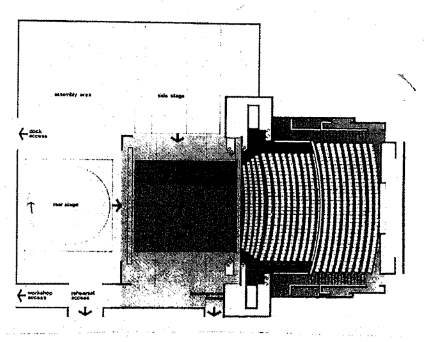


صورة تخطيطية لمسرح تشيشتر بانجلترا المبنى على طراز مسرح شكسبير والصورة تبين العلاقة الحميمة بين المسرح والجمهور.



قطاع من مسرح أرينا معاصر بأمريكا
مساحة التمثيل ومقاعد الجمهور والاضاءة.





مجمع المسرح القومى البريطانى شيد عام ١٩٧٥
. أعلى ـ المسرح الكبير ـ مفتوح النهاية (ومغطى)
اسفل ـ المسرح المتوسط (مسرح بروسينيم) .



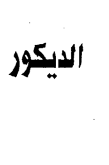
المسرح الجديد

مكان مفتوح للاداء التمثيلى والمشاهدة معاً

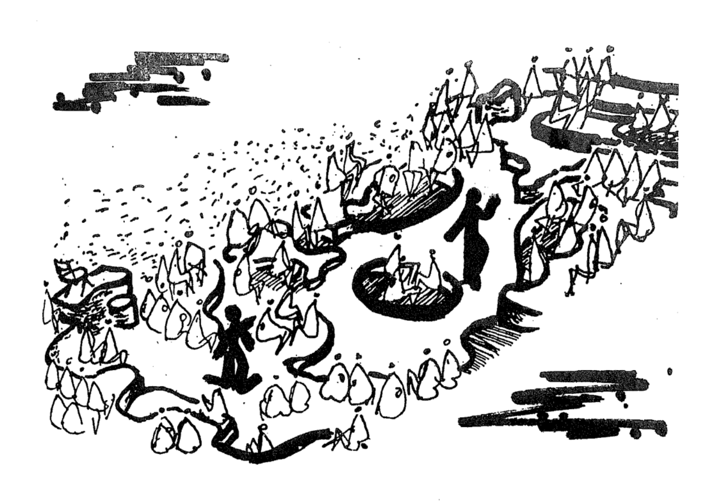


مسرح جيرزى جروتوفسكى

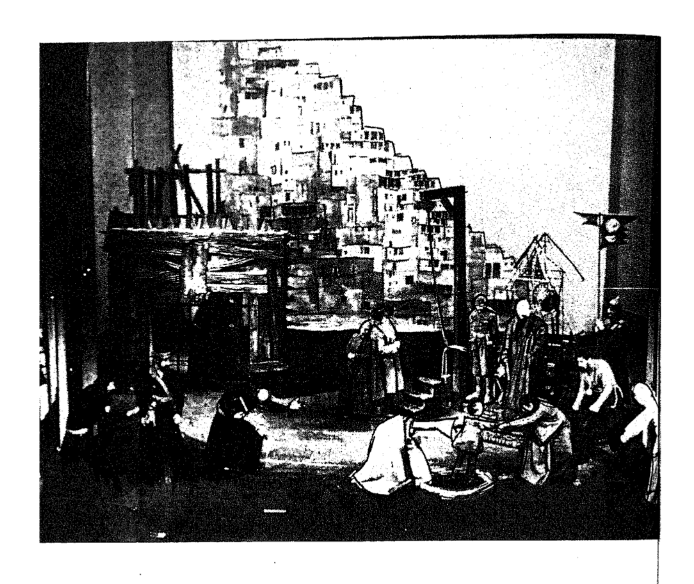
مسرح يتغير تصميمه من عرض إلى آخر والصورة توضح الجمهور بالرسوم البيضاء والممثلين بالرسوم السوداء وكأنهم جميعا فى مستشفى أمراض عقلية.



الديكور



الصورة لتصميم آخر.
لجروتوفسكى حيث الجمهور يحيط ويحتل أماكن متعددة فى شكل جزر.

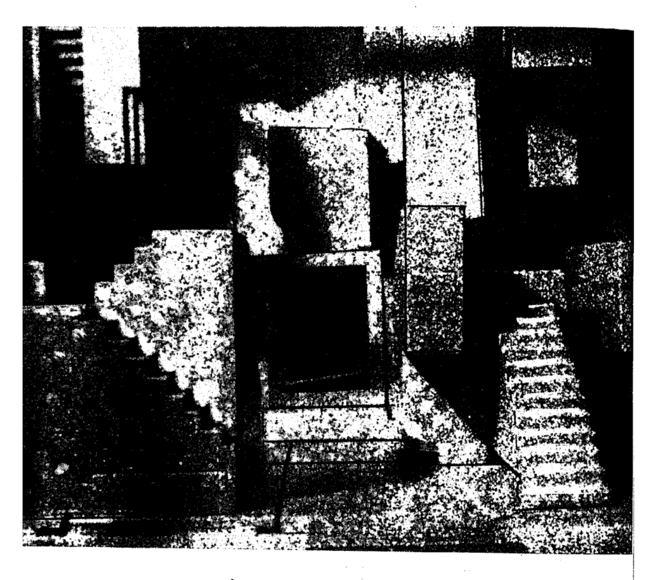


ديكور فى مسرح بريخت الملحمى لفرقة البرلينر أنسامبل
«دائرة الطباشير الارتوازية»

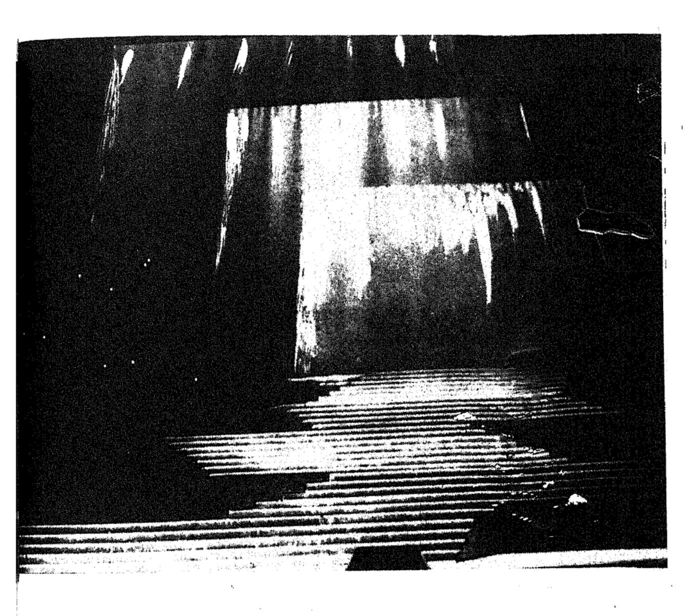


ديكورات متجددة

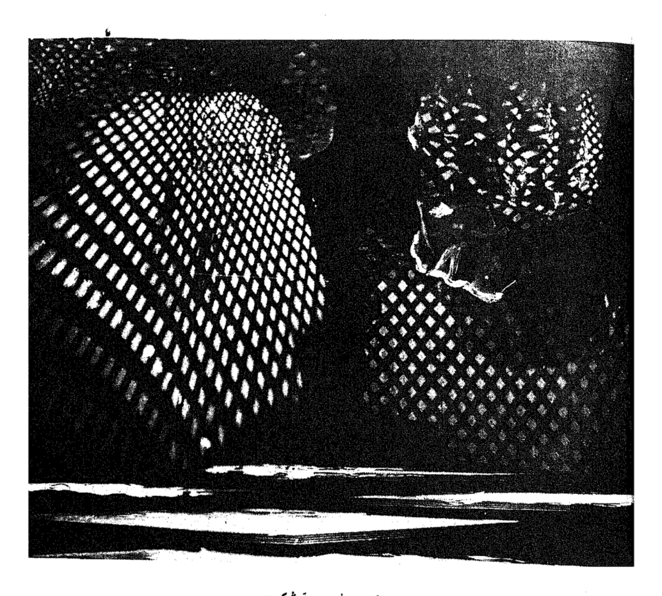
تصميم **جوزيف زفوبودا** التشيكى لعرض «**هاملت**» لشكسبير باستخدام شرائح شديدة اللمعان تتحرك ميكانيكيا إلى ٢١ موضع يعبر كل واحد عن موقع مختلف.



تصميم العالمى التشيكى **جوزيف زفوبودا**
ديكور تكعيبى لعرض **هاملت** عام ١٩٦٥ للمخرج العالمى أوتوماد
كريجا



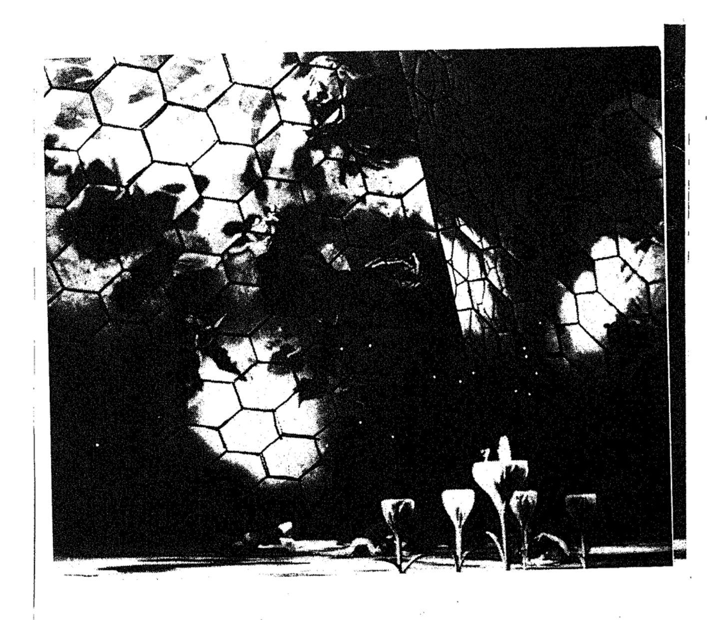
شكل آخر للعالمى **زفوبودا**
يستخدم فيه المستويات والاضاءة عام ١٩٦٩ فى برلين للمخرج
البريطانى **چون ديكستر**



تصميم لمسرحية **شكسبير**

كما تهوى

حيث قسم زفوبودا المسرح إلى منصات وتصويبات ضوئية ومتدليات مجردة.



زفـوبودا يستخدم مرايا ذات ستة أوجه ليعكس الممثلين والمناظر البارزة.

المحتويات

الباب الأول

الباب الثانى

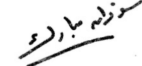
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E-mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٢٩٨ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9631 - 2



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة.. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.







الثمن ٢٠٠ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب